

LA CHIESA
DI S. MARIA
ASSUNTA
AD ARCO



MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

LA CHIESA
DI SANTA MARIA ASSUNTA
AD ARCO

LA CHIESA
DI SANTA MARIA ASSUNTA
AD ARCO

MUSEO CIVICO
Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura
Parrocchia di Arco
23 dicembre - 8 maggio 1993

LA CHIESA DI S. MARIA ASSUNTA AD ARCO

MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA
23 dicembre - 8 maggio 1993

Ideazione e coordinamento:
Marina Botteri

La sezione di Arco «Dipinti restaurati - metodologie di intervento» è a cura di Fabrizio Pietropoli, Direttore Storico dell'Arte della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, sede di Verona.

Segreteria organizzativa:
Mariangela Mattevi

Allestimento:
Museo Civico

Assicurazione:
Ina - Assitalia

Catalogo a cura di:
Marina Botteri

Progetto grafico:
Gabriele Weber

Fotocomposizione:
Life - Trento

Fotolito:
Artolitho - Trento

Traduzione dal tedesco del testo di G. Rill:
Nikolaus Vielmetti e Maria Luisa Crosina

Referenze fotografiche:
Documentazione catalogo: Luciano Eccher - Trento
Affreschi nella cripta di S. Michele e paramenti (pp. 237-239)
Fabio Emanueli - Arco
Foto aerea IV di copertina:
Stefano Salvi - Riva del Garda

Le fotografie relative ai testi del Centro Catalogazione provengono dall'Archivio dei documenti inventariali del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento: sono state realizzate da Luciano Eccher nel 1985 e ristampate dallo Studio Lambda. Le stampe di confronto sono di R. Comai (Bocenago), Studio Bi Quattro (Cologna). Studio Lambda (Arco, San Bernardino e Pieve di Ledro), C. Rensi (Monte Albano) e G. Zotta (Dro e Telve). Le immagini relative alle sculture di Stefano Salterio.

RESTAURI

Mariachiara Stefanini - Maria Luisa Tomasi, Trento

«La Madonna con i tre Arcangeli» - Felice Brusasorci
«La Madonna con i Santi Carlo Borromeo, Felice da Cantalice, Antonio e Francesco» - Ignoto di scuola lombarda
«La Maddalena penitente» - Ignoto di scuola romana
«Il Viatico di Maria Maddalena» - Jacopo Zanussi
«La Venerabile Arcangela Biondini» - Ignoto di scuola locale
«La Madonna con i Santi Bernardino, Rocco e Sebastiano» - Domenico Udine

Enrica Vinante - Trento

«La Trinità con S. Antonio» - Ignoto di scuola lombarda
«S. Antonio (?) e gli Angeli» - Ignoto di scuola romana
«S. Luigi Bertran» - Ignoto di scuola romana

I restauri delle opere sono stati promossi dalla Parrocchia di Arco in collaborazione con il Museo Civico di Riva del Garda.

Direzione lavori:
Fabrizio Pietropoli

SOMMARIO

Presentazioni

- 9 *Tarcisio Grandi*
- 10 *Enzo Bassetti - Claudio Molinari*
- 11 *don Luigi Flaim*
- 12 *Marina Botteri*

LA CHIESA DI SANTA MARIA ASSUNTA AD ARCO

- 15 Collegiata: un titolo prestigioso. Perché?
Livio Sparapani
- 21 I Signori e i Conti d'Arco
Gerhard Rill
- 31 La chiesa di S. Maria Assunta ad Arco
Marina Botteri
- 41 Giovanni Maria Filippi, Architetto Mitteleuropeo
Paola Maria Filippi e Pietro Marsilli
- 65 Note sull'architettura e sul restauro
Alessandro Campetti - Gianmaria Campetti

69 LA DECORAZIONE PITTORICA

- 71 Affreschi veronesi nella cripta di Arco
Silvia Spada Pintarelli
- 77 Rota in medio rotae
Il fregio della Collegiata di Arco
Giovanni Peretti
- 83 I Veronesi ad Arco, dal Rinascimento al Settecento
Sergio Marinelli
- 89 Iconografia e Committenza
Marina Botteri
- 99 Dipinti restaurati
Fabrizio Pietropoli
- 109 **Schede dipinti**

133 L'ARREDO LITURGICO

- 135 La decorazione plastica
Luciana Giacomelli
- 154 **Schede altari**
- 173 L'arredo ligneo
Flaviano Menapace
- 188 **Schede ligneo**
- 195 Argenti e tessuti
Daniela Floris
- 214 **Schede argenti**
- 230 **Schede paramenti**
- 241 Le vetrate
Maria Luisa Crosina
- 265 Appendice documentaria
Maria Luisa Crosina (a cura di)
- 293 Bibliografia

Autori delle schede:

- Marina Botteri (*m.b.*)
- Lia Camerlengo (*l.c.*)
- Daniela Floris (*d.f.*)
- Luciana Giacomelli (*l.g.*)
- Flaviano Menapace (*f.m.*)
- Silvia Spada Pintarelli (*s.s.p.*)
- Gianluca Tognoni (*g.t.*)

Un particolare ringraziamento per la disponibilità e la preziosa collaborazione va rivolto alla Parrocchia di Arco:

Don Luigi Flaim, Arciprete

Bruno Veronesi, Segreteria

Giuseppe Parisi, Sagrestano

Al Comune di Arco:

Ruggero Morandi, Assessore alla Cultura

Gianni Zampiccoli, Direttore Biblioteca Comunale

Maria Lisa Avi, Responsabile dell'Archivio Storico

agli architetti: Alessandro e Gian Maria Campetti

a Suor Anna Maria di Domenico, Priora del Convento della Servita di Arco

ed inoltre a: Ugo Bazzotti, Diego Bonvecchio (Municipio di Trento), Ezio Chini, Laura dal Prà, Silvio Devigili, Gabriella Graziadei (Museo Provinciale d'Arte), Maria Clotilde Magni, Renata Massa, Giuseppe Parisi, Piero Pazzi, Chiara Rigoni (Soprintendenza BB AA SS del Veneto), Chiara Stefanini, Maria Luisa Tomasi, Armando Tomasi, Edoardo Tomasi, Nikolaus Vielmetti, Andreas Cornaro (Allg. Verwantungs Archiv).

La pubblicazione che presentiamo sull'insigne Collegiata di Arco promossa dal Museo Civico di Riva del Garda, mette in risalto un insieme di arte e di fede che è appena uscito da un laborioso, efficace restauro realizzato in tempi piuttosto brevi con il concorso di Enti, Associazioni e dell'intera cittadinanza arcense.

Attraverso il volume e la mostra disposta in parte ad Arco, per la sezione attinente il restauro della Collegiata, ed in parte a Riva del Garda per la sezione espositiva delle opere d'arte, il Museo Civico di Riva del Garda prosegue nel prezioso lavoro di studio delle Chiese dell'Alto Garda, mettendo ancora una volta in evidenza il suo ruolo di attenzione e apertura sul territorio locale.

Significativa ritengo inoltre la sottolineatura della sinergia che è andata consolidandosi tra il Museo Civico di Riva del Garda e il Centro Catalogazione del Servizio Beni Culturali della Provincia che ha reso possibile una collaborazione nel campo degli studi critici degli arredi liturgici della Collegiata, come in precedenza aveva collaborato allo studio sulla Chiesa Arcipretale Santa Maria Assunta di Riva del Garda, proseguendo nel progetto di inventariazione del patrimonio storico-artistico della nostra Provincia.

L'augurio è che la sensibilità degli Amministratori locali, unita all'entusiasmo di studiosi, Associazioni ed Enti in collaborazione con la Provincia Autonoma di Trento possano rendere possibile il godimento pubblico dei monumenti d'arte di cui la nostra terra è ricca.

TARCISIO GRANDI
Assessore provinciale all'Istruzione
Formazione professionale e Cultura

Dopo la mostra del 1985 sul Santuario dell'Inviolata e quella del 1989 sulla chiesa arcipretale di S. Maria Assunta, il Museo Civico di Riva del Garda sviluppa quest'anno il progetto di ricerca e studio sulle chiese del territorio con questa mostra sulla chiesa Collegiata di Arco.

Determinante a tal fine è risultata la collaborazione della Parrocchia di Arco e dell'Assessorato alla Cultura della Provincia Autonoma di Trento.

Nonché l'interessamento del Comune di Arco, che tramite il competente assessorato alla Cultura ha seguito e sostenuto con convinzione il progetto.

L'importante volume che presentiamo riassume ed approfondisce le tematiche oggetto della mostra, articolata nelle due sezioni espositive di Arco (palazzo del Casinò) e di Riva del Garda (Rocca).

L'Amministrazione Comunale sottolinea con compiacimento il risultato ottenuto attraverso la valida collaborazione degli Enti interessati: questo prezioso convenire su una importante iniziativa culturale consente di guardare al futuro con la ragionevole attesa di ulteriori significativi traguardi per il Museo Civico di Riva del Garda.

CLAUDIO MOLINARI
Assessore alla Cultura
di Riva del Garda

ENZO BASSETTI
Sindaco del Comune
di Riva del Garda

La Parrocchia S. Maria Assunta di Arco ha restaurato l'esterno e l'interno della Chiesa Collegiata. Ora ha concentrato l'attenzione sugli altari, sulle pale, sulle vetrate, sugli arredi sacri.

Ha provveduto a pubblicare il volume: «La Collegiata di Arco» per far conoscere le funzioni della pieve e della Collegiata, la storia della costruzione e la tecnica dell'imponente restauro.

Con la presente pubblicazione si vuole illustrare con una descrizione particolareggiata l'arredo sacro che adorna, arricchisce, abbellisce e rende vivo il solenne spazio interno.

La pubblicazione supera i limiti di un semplice catalogo di una guida per il frettoloso turista e offre all'attento lettore notizie storiche rigorosamente documentate ed aiuta ad una lettura critica delle tele restaurate, degli altari, vetrate, arredo ligneo affinché possa scoprirne il valore storico, artistico e religioso.

Il paziente restauro ha riportato alla policromia originale i dipinti ridando ad essi maggior potenzialità ed intensità di messaggi.

L'apparato mobiliare, i paramenti, la suppellettile antica di squisita fattura artigianale conservano la memoria del passato, testimoniano l'originale creatività e professionalità dei «Maestri» di un tempo ed esprimono la devozione e fede di molte generose persone.

Conservare e far conoscere questo patrimonio storico, artistico e religioso è un dovere verso chi lo ha donato, è offrire spunti di cultura verso chi lo sa apprezzare ed un esempio di culto per chi è credente.

Sappiamo bene che la fede vera non si esprime solo negli arredi sacri e nell'addobbo dei templi, ma anche e soprattutto nel servizio ed aiuto ai fratelli nel bisogno. Già San Giovanni Grisostomo nelle omilie sul Vangelo di Matteo scriveva: «Mentre adorni l'ambiente del culto non chiudere il tuo cuore al fratello che soffre». Da una profonda fede in Dio ne consegue anche l'attenzione e la disponibilità concreta verso i fratelli.

Cimeli storici, pregiati pezzi di artigianato artistico antico sarebbero rimasti ancora al buio sotto la polvere dell'oblio se la Direzione del Museo Civico di Riva, per particolare interessamento e coordinamento della Direttrice dott. Marina Botteri, se l'Assessore Provinciale ai Beni Culturali dott. Tarcisio Grandi e la Parrocchia di Arco, non avessero provveduto al restauro, alla mostra degli arredi sacri, e alla presente pubblicazione ricca di notizie storiche-artistiche raccolte ed illustrate da alcuni appassionati Esperti.

Agli Autori, ai Promotori e Finanziatori il ringraziamento mio e della Comunità Parrocchiale S. Maria Assunta di Arco che rappresento.

Auguro che la pubblicazione trovi ampi consensi e sia fonte di cultura per molti.

DON LUIGI FLAIM
Arciprete di Arco

In occasione del complesso intervento di restauro architettonico della chiesa di S. Maria Assunta ad Arco, è stato edito, a cura della Parrocchia, il bel volume «La Collegiata di Arco», che approfondisce in maniera organica le vicende di edificazione della chiesa.

La presente iniziativa di studio, promossa dal Museo Civico di Riva del Garda, all'interno dell'attività di catalogazione e valorizzazione del patrimonio culturale presente sul territorio, affronta il tema degli arredi sacri che, dopo il prezioso contributo di Bruno Passamani «Saggio inventoriale sulla Collegiata di Arco» (1962), non era più stato analizzato.

La rassegna espositiva, suddivisa in più sezioni dedicate alla pittura, agli argenti e ai paramenti, presenta un quadro esauriente del ricco arredo liturgico della Collegiata. Il restauro, attuato nel 1992, di quasi tutti i dipinti che ornano la Chiesa, ha riservato inaspettate sorprese come il recupero delle originali cromie nella bella «Maddalena» copia fedele dell'originale di Guido Reni. Nell'ambito della ricerca altrettanto significativo è stato il ritrovamento dell'inedito bozzetto per la pala «Il Viatico di S. Maria Maddalena» che viene a completare le informazioni su questo splendido lavoro di Jacopo Zanussi, artista operante per lo più a Salisburgo nella prima metà del Settecento e di cui, in Trentino, le uniche testimonianze pittoriche si trovano alla Collegiata.

Un particolare ringraziamento va rivolto alla Soprintendente per i Beni artistici e storici del Veneto Filippa Libardi Gaudioso che ha autorizzato la realizzazione degli interventi di restauro su più tele contemporaneamente, e al dottor Fabrizio Pietropoli, direttore della Sede Operativa di Verona e curatore della sezione sui «Dipinti restaurati - metodologie di intervento», allestita ad Arco, per l'assidua e precisa collaborazione nella realizzazione dell'iniziativa.

L'interazione di più enti, quali la Parrocchia e il Comune di Arco, il Centro di catalogazione della Provincia Autonoma di Trento ha permesso il miglior esito dell'iniziativa, confermando la presenza attiva del Museo sul territorio, come centro di coordinamento e di promozione culturale dell'area altogardesana.

MARINA BOTTERI
Direttrice del Museo Civico
di Riva del Garda

LA CHIESA
DI SANTA MARIA ASSUNTA
AD ARCO



Arco, chiesa di S. Maria Assunta.



COLLEGIATA: UN TITOLO PRESTIGIOSO. PERCHÉ?

Livio Sparapani

Da tempo immemorabile la chiesa arcipretale di Arco, che un recente e intelligente restauro ha restituito alla città in tutta la sua maestosità e bellezza, a differenza di tante pievi e parrocchie sue consorelle, si fregia ancora (ed è l'unica nella nostra Provincia) del prestigioso titolo di chiesa collegiata. Un grande arciprete di Arco, Francesco Santoni, afferma che le pievi collegiate della Diocesi tridentina erano assai numerose nei secoli XII-XV e, rifacendosi alle Costituzioni sinodali del 1344 e a un documento del 1368 contenente la ripartizione della decima papale, nonché a parecchie testimonianze scritte anche anteriori, indica infatti come «collegiate» le seguenti pievi: Bolzano, Riva e Arco (come le più ragguardevoli); quindi Appiano, Pergine, Brentonico, Mori, Cles, Nago, Ledro, Tione, Denno, Banale, Torra, Sarnonico, Lizzana, Fiemme, Malé, Ossana. Praticamente tutte le chiese pievane della Diocesi che avevano sufficienti rendite per mantenere collegialmente i loro chierici erano dette collegiate.

Ed erano tali addirittura dall'età carolingia e dall'introduzione (o meglio reintroduzione) della vita comune per i chierici voluta dallo stesso Carlo Magno (Forchielli, 1931, pag. 6). Per cui si può dire subito che il termine collegiata è una conseguenza della configurazione giuridica della pieve e del modo di vivere del clero al suo interno. E difatti, quando con il Concilio di Trento si formalizzò una nuova organizzazione del territorio urbano e rurale e della vita pastorale che prevedeva una distribuzione capillare del clero nei singoli paesi, la pieve cessò di esistere nella sua fisionomia originaria, ed anche il termine «collegiata», nei rari casi in cui sopravvisse, assunse una valenza nuova e meno pregnante.

Questo mio breve intervento ha la presunzione di

offrire, a chi lo vorrà leggere, alcuni elementi interpretativi del termine «collegiata» e, di riflesso, aiutare a comprendere meglio almeno un aspetto della storia religiosa della comunità di Arco.

Per chi intenderà approfondire l'argomento, dico subito che le notizie che darò sono state desunte in parte dagli archivi parrocchiale e diocesano, ma soprattutto da alcune opere che ritengo fondamentali a questo riguardo. Più vicina al tema trattato è senza dubbio quella di Francesco Santoni (nato a Ceniga il 21 giugno 1723 e morto ad Arco il 15 aprile 1795), che porta il titolo *«Dell'origine, varie specie e forma dell'antico governo delle chiese parrocchiali e delle collegiate, libri due. Della collegiata di Arco, libri tre»*, edito a Trento presso Monauni, stampatore vescovile, nel 1783.

In forma più generale l'argomento viene trattato ne *«La Pieve rurale»* di Giuseppe Forchielli, (Roma 1931) e in *«Pievi e parrocchie in Italia nel basso medioevo (Atti del VI convegno di Storia della Chiesa in Italia, Firenze 21-25 settembre 1981)»*, due volumi editi da Herder, Roma 1984.

Secondo Forchielli il termine «collegiata» è attribuito, nemmeno necessario, del termine «pieve», del quale eventualmente accentua o perpetua qualche aspetto che riguarda la vita comune del clero o i canonici. Se, come qui si fa, si accetta questo assunto, è la natura della pieve che deve essere scandagliata per prima onde poterne scoprire ed evidenziare i caratteri strutturali e le funzioni. Si potrà poi vedere eventualmente come sulla realtà pievana si innesti quella più insigne di pieve collegiata.

La parola «pieve» non ha, ancora oggi, un significato del tutto univoco, anche perché la realtà da essa

indicata ha assunto una diversa fisionomia nelle varie regioni italiane ed ha subito notevoli modificazioni durante il suo sviluppo plurisecolare. Gli studi più recenti hanno tuttavia sufficientemente definiti i suoi aspetti essenziali, almeno per quanto riguarda l'Italia settentrionale, dove l'origine della grande pieve battesimale matrice sarebbe data dal fatto che l'organizzazione anche civile del territorio rurale avvenne non mediante la moltiplicazione delle sedi vescovili, bensì attraverso la subordinazione ai vescovi delle comunità autonome formatesi nelle campagne e dei loro presbiterii che avevano giurisdizione sopra vasti distretti rurali (Forchielli, o.c. pag. 50).

In regioni molto ampie, più che lo sminuzzamento delle parrocchie rurali affidate a preti singoli, era certo preferibile la creazione di collegi presbiterali che costituissero una forza di gravitazione e di accentramento a favore del vescovado e potente elemento di coesione spirituale e disciplinare. Un tale stato di cose, che favoriva il regolare adempimento del ministero ecclesiastico, lo stato di celibato e il desiderio della perfezione evangelica, era anche sollecitato dai beni e dalle rendite comuni donate dalla carità dei fedeli.

Un ultimo e non certo trascurabile motivo era dato dalla necessità dell'educazione formativa del carattere ecclesiastico, attraverso una scuola di giovani chierici che dovevano fare vita comune con i loro precettori. Nei secoli VI e VII del resto, l'esigenza di una più precisa e completa preparazione al sacerdozio aveva indotto molti vescovi (tra i quali S. Eusebio, S. Ambrogio e S. Agostino) a restaurare la vita monastica anche tra il clero secolare. Tale iniziativa non durò a lungo, ma finì per rinsaldare il vincolo collegiale tra i presbiteri chiamati a guidare, appunto collegialmente, le varie comunità cristiane.

Esse infatti, già nei primi secoli facevano capo alle cosiddette «chiese matrici», che erano le chiese dove si amministrava il battesimo ed erano rette da collegi di presbiteri, strutturati, i cittadini dapprima e poi i rurali, sul modello dei vescovadi che avevano, accanto al vescovo, dell'altro clero che conduceva vita comune ed era incaricato dell'azione pastorale. Quest'ultima poi, nelle campagne era organizzata secondo un «ordi-

ne» a capo del quale era il «presbiter» che, dopo il sesto secolo, aveva sotto di sé la giurisdizione di un certo numero di chiese e di sacerdoti e, per tale motivo, assunse il titolo di «arciprete».

Come l'arciprete della cattedrale, egli rappresentava il vescovo nella propria chiesa per il servizio divino e per la somministrazione dei Sacramenti. Sempre in nome del vescovo egli aveva un compito di sorveglianza di tutto il clero della pieve che lo aiutava nel ministero pastorale e formava con lui un vero collegio, il cui capo, l'arciprete appunto, era eletto dalla comunità, ossia dal clero e dal popolo (plebs) sparso nelle ville e nelle campagne coltivate. Questa plebs era il popolo cristiano tutto intero, che veniva assunto come unità sociale e cristiana in una concezione eminentemente collettivistica e corporativa.

Bastò, più tardi, un semplice processo mentale di astrazione perché «plebs» fosse chiamato pure il luogo dove il popolo si adunava, sulla falsariga di quanto era successo con il termine greco di «ecclesia». Per cui il nome di pieve fu utilizzato anche per indicare la chiesa rurale e popolare per eccellenza, dipendente dal vescovo, ma religiosamente ed economicamente autonoma.

L'occupazione longobarda non modificò i quadri dell'ordinamento plebano preesistente, anche se talvolta inserì qualche principio del diritto germanico e diede inizio alla moltiplicazione delle parrocchie rurali che si collocano sì in posizione di subalternità rispetto alle pievi, ma principiano la frantumazione dei vecchi collegi plebani. Nonostante questo fattore disgregante, la pieve conservò, durante tutto l'alto medioevo, una posizione sociale e politica di primaria importanza e non abdicò ad alcuno degli elementi che ne formavano la sostanza: il gruppo sociale (o la plebs); il distretto su cui abitava la plebs; il culto della plebs.

Ciò poté avvenire anche e soprattutto grazie alla volontà dei carolingi e del movimento culturale e religioso promosso da Carlo Magno. La riforma della vita collegiale o canonica promossa dal Concilio di Acquisgrana dell'816 e che si ispira alla regola di Chrodengo, portò a far sì che tutti i chierici fossero o monaci o canonici, riuniti presso le chiese in un siste-

ma collegiale di vita. Secondo Carlomagno, tutto il clero destinato al servizio delle chiese cattedrali e delle più nobili chiese della diocesi doveva sentirsi obbligato a tale stile di vita (Forchielli, op. cit. pag. 99).

Scopo di tale riforma era ancora una volta il far rifiorire l'esatta osservanza della disciplina ecclesiastica, la sacra ufficiatura e le scienze ecclesiastiche. «Le case dove i chierici dovevano condurre vita comune erano contigue alle chiese che dovevano officiare; e le case stesse, unitamente alla chiesa, formavano un corpo solo, il quale si chiamava monastero o canonica, tanto che anche ai chierici ivi abitanti si dà il nome di canonici, e i concili li chiamano chierici canonici, vale a dire osservanti della regola di vita comune. Tuttavia erano chierici secolari perché, pur vivendo in comune ed osservando la regola, ritenevano il pieno dominio dei propri beni temporali» (Forchielli, op. cit. pag. 99).

Nel basso medioevo, e specialmente dal secolo XIII in poi, con il consolidarsi delle autonomie delle parrocchie, nate dal distacco dalla chiesa matrice, si assiste al lento decadere delle pievi. Nei secoli XIV e XV tale declino si accentua e a determinarlo sono specialmente lo sfacelo della disciplina ecclesiastica, l'assenteismo dei vescovi e dei pievani, il progressivo affermarsi delle forme autonomistiche. Vi è in questo processo una fuga verso la libertà da antichi vincoli, un'affermazione del singolo che è in piena sintonia con il clima rinascimentale.

Il Concilio di Trento sancirà il nuovo ordine di cose e, nel tentativo di riorganizzare la disciplina e l'opera pastorale del clero, allargherà l'istituto della parrocchia fino ai più piccoli nuclei abitati e creerà nuove circoscrizioni ecclesiali (decanati) che prenderanno il posto delle antiche pievi.

Praticamente, con la riforma promossa dal Concilio di Trento entra in crisi l'istituto della collegialità, che si è visto essere un attributo della pieve, e che sopravviverà in alcuni casi privilegiati, quasi con una vita ormai autonoma.

Ed ora, dopo averne individuato la nascita, il decorso e il tramonto, per poter recepire meglio il significato di «collegiata», sembra necessario cogliere gli aspetti essenziali della collegialità stessa, la sua natura, il suo

modo di concretizzarsi e di attuarsi: in pratica, la forma collegiale del sacerdozio, l'ordinamento capitolare del potere statuyente, la forma del patrimonio comune.

La prima voce che indica questo ente collettivo è quello di «canonica». Appare verso la metà del secolo IX e sta ad indicare il capitolo e contemporaneamente il luogo ove il capitolo si raduna. In seguito, per significare la collettività dei sacerdoti e dei chierici delle parrocchie collegiate, si usano i termini «conventus», «congregatio», «fraternitas». La parola «collegiata», secondo il Santoni, acquista un significato proprio più tardi ed indica un capitolo fondato o riconosciuto dalla S. Sede: non poteva altrimenti chiamarsi collegiata. In modo particolare, mentre la parola «conventus» fu giuridicamente usata per indicare le adunanze e le chiese officiate da canonici regolari, il nome di «collegiata» fu utilizzato per i canonici secolari i quali, dopo l'abbandono della vita comune, avevano conservato la forma del collegio.

Le chiese collegiate sarebbero dunque quelle chiese più celebri della Diocesi in cui, per opera della politica dei carolingi, s'era già introdotta la vita comune e l'osservanza della regola canonica tra il clero, ed i canonici delle quali, abbandonata la vita comune, conservarono la pubblica ufficiatura quotidiana e la forma del collegio e delle congregazioni capitolari alle quali, in virtù delle regole, erano prima avezzi e nelle quali erano prese decisioni comuni sulle regole di vita e l'amministrazione del patrimonio. Da questi principali caratteri derivava, per ogni canonico, anche il diritto di avere una sedia in coro e la possibilità di parlare in capitolo.

Per meglio comprenderne la natura e le funzioni, appare importante a questo punto una precisazione chiarificatrice sul termine stesso di «capitolo». Nel periodo della vita comune, i chierici canonici dovevano congregarsi spesso in un certo luogo per la lezione e la spiegazione di qualche capitolo della regola e per prendervi quelle deliberazioni che si ritenevano necessarie. Le leggi stesse contenute nelle regole si dicevano capitoli, come se fossero il concentrato di quanto il superiore doveva spiegare ai suoi sottoposti. Nel basso medioevo, il termine «capitolo» venne usato soltan-

to per indicare le adunanze dei chierici della pieve e il luogo stesso dell'adunanza.

Tale nome di capitolo e la forma collegiale furono ritenute dai canonici anche dopo l'abbandono della vita comune. Ed è proprio successiva a tale abbandono l'assunzione, da parte del capitolo, di una personalità sua propria, cui si accompagna il diritto di proprietà, la libera amministrazione patrimoniale e, di conseguenza, tutti i poteri deliberativi ed amministrativi necessari per la gestione degli affari comuni. Oltre a questa, fondamentale, altre materie di competenza del capitolo erano il diritto di fare statuti, di eleggere (anzitutto l'arciprete e anticamente in concorso con il popolo), di vigilare, di punire.

I singoli canonici, oltre all'abitazione separata, ottennero che il patrimonio comune, dapprima goduto pro indiviso, fosse ripartito in varie quote beneficiarie da godersi individualmente.

Dopo tale riforma, confermata dagli statuti, i capitoli delle collegiate (i capitoli delle cattedrali hanno competenze diverse) continuano ad amministrare la parte di patrimonio ancora comune, ma il compito principale rimane l'officiatura quotidiana perpetua (breviario e messa conventuale) e la partecipazione ad alcune attività di cura d'anime, che rimane però affidata alla responsabilità dell'Arciprete.

Per quanto riguarda la Collegiata di Arco, essa ripete in sé le caratteristiche generali sopra ricordate, sia per quanto concerne la realtà pievana che il capitolo dei canonici.

Anch'essa trova le sue prime testimonianze storiche a ridosso dell'epoca carolingia, quando già i primi documenti ci presentano Arco, governata dal Vescovo di Trento e retta spiritualmente da un collegio di sacerdoti, con alla testa il proprio arciprete, che facevano vita comune, officiavano quotidianamente la chiesa ed erano detti «fratres».

Il numero dei canonici per molti anni non era fisso, ma variava secondo i bisogni delle popolazioni e le rendite. Dopo gli scontri violenti che il capitolo aveva avuto con Federico Vanga (1207-1218) per l'autonomo diritto di elezione dei capitoli, il vescovo Gerardo

(1224-1232) e il Papa Innocenzo IV, con Bolla del 1250, fissava in dieci il numero dei canonici, compreso l'arciprete. Nel 1420 il papa Martino V li riduceva a soli quattro, e ciò in base alle istanze dei Conti e della intera comunità.

Nella prima metà del secolo XVIII, in seguito a molti litigi con l'Ordinariato di Trento che riguardavano soprattutto la titolarità della cura d'anime, il Principe vescovo Cristoforo Sizzo de Noris (1763-1776) il giorno 15 novembre 1765 emanava e sanciva lo Statuto, approvato anche dal potere politico, che è da considerarsi, da una parte come un concordato e una definitiva transazione fatta tra le quattro comunità dell'Archese, i Conti ed il Capitolo di Arco con il Vescovo, e dall'altra come una Legge particolare atta a regolare i diritti della parrocchia.

Senza voler troppo approfondire l'esame delle singole norme statutarie, è sufficiente in questa sede rivederne per sommi capi il contenuto per comprendere come si sia gestito in seguito il Capitolo di Arco nella sua vita interna e nelle sue relazioni con la parrocchia. Al capo 1° viene risolta in maniera definitiva la questione della cura d'anime della parrocchia che è affidata unicamente alla responsabilità dell'arciprete, il quale si dovrà giovare dell'aiuto di due cappellani. Alle dipendenze sempre dell'arciprete, i canonici sono tenuti alle confessioni e alla cura degli ammalati (capo 4°), soprattutto nelle chiese filiali della Contea di Arco (escluse S. Giacomo, sul monte Stivo, S. Lorenzo sul colle e S. Apollinare ai Prabi che sono affidate all'arciprete) (capo 18°). Ai canonici è pure riconosciuto il diritto di priorato sulle confraternite del Rosario, del Corpus Domini, della Fredaglia e anche sul Monte di Pietà.

Le confraternite, legate alla collegiata nella quale avevano fatto erigere e mantenevano un proprio altare, erano delle corporazioni ecclesiastiche, composte di fedeli in prevalenza laici, canonicamente erette e guidate da un competente superiore (priore), che avevano lo scopo di promuovere la vita cristiana con opere dirette al culto divino o alla carità verso il prossimo. Sono da considerare vere e stabili fondazioni ecclesiastiche con propri statuti, capacità di accettare

lasciti e di possedere immobili con l'obbligo di rendere annualmente conto della propria amministrazione all'arciprete (capo 18°), al quale spetta il controllo ed è sempre presente alle congregazioni generali di ogni confraternita con diritto di voto.

Circa il numero dei canonici, lo Statuto ne prevede sei, ma anche per il futuro esso è destinato a mutare in base alle rendite beneficali (capo 15°). Il paragrafo 2° del capo 6° stabilisce pure che «per maggior decoro di sì antica ed onorevole chiesa e per vieppiù accrescere nel popolo la divozione e la stima delle ecclesiastiche funzioni», oltre al fatto che tutti i canonici debbano essere presenti, «tanto l'arciprete che i canonici usino in esse il rocchetto, e sopra il rocchetto la mazzetta di lana di colore pavonazzo senza cappuccio».

Il conferimento dei canonicati viene riservato, con alcune precisazioni, alla libera collazione del vescovo, mentre l'arcipretura è di totale competenza vescovile, ma dietro concorso e verrà sempre riconosciuta come vera dignità ecclesiastica (capo 8°).

Di notevole importanza è il capo 10°, che ribadisce l'obbligo della officatura quotidiana da parte dei canonici, e il capo 7°, il quale ricorda come gli atti deliberativi in campo amministrativo sono sempre di tutto il capitolo, il quale elegge annualmente un canonico che, a turno, svolge il compito di amministrare, ed è chiamato Massaio capitolare. A lui è pure affidato (capo

12°) l'incarico di amministrare le rendite e i beni della chiesa collegiata.

Lo Statuto del 1765, con alcune leggere modifiche e precisazioni, regola per lungo tempo la vita della Collegiata e del Capitolo di Arco. Conosce una parentesi, per fortuna breve, tra il 1809, quando il Capitolo viene umiliato e soppresso dal governo bavaro, e il 1815, quando invece è solennemente restituito alla sua piena dignità. (Archivio Diocesano, Libro B 132 e B 168).

Il nuovo Codice di diritto canonico del 1983, ai canoni 503-510, riconosce la grande importanza dei capitoli delle chiese cattedrali e delle chiese collegiate sia nella solennità delle azioni liturgiche che nell'esercizio del ministero pastorale e nelle altre mansioni che essi si possono assumere in pieno accordo con il loro vescovo o il loro parroco.

Anche per Arco dunque, il Capitolo della Collegiata rimane dono prezioso e motivo di vanto per la Comunità che attraverso i secoli ha saputo e voluto conservare questo privilegio.

E così l'antica pieve, Collegiata insigne, stupenda e fedele testimonianza di valori oggi eclissati o scomparsi, diventa per noi stimolo per cercare con fermezza, come nei secoli passati, forme e modi di convivenza che aiutino la comunità intera, civile e religiosa, a collaborare seriamente per un autentico servizio dell'uomo.

Albrecht Dürer, *Paesaggio di Arco* (1495), Louvre, Parigi.



I SIGNORI E I CONTI D'ARCO

Gerhard Rill

Le origini

La storia dei conti d'Arco, stando ai documenti, inizia nel 1124 con la menzione di un *Fridericus de Archi*. Per quanto concerne il periodo precedente, possiamo solo formulare illazioni e congetture: gli antenati di quel Federico erano verosimilmente Arimanni, cioè coloni di nazione germanica (forse longobarda) direttamente dipendenti dal re, per lo più impiegati per servizi militari. Da questa prima menzione emerge invece con certezza che essi appartenevano al ceto sociale dei nobili liberi (*nobiles et liberi*) e godevano già di una posizione signorile nelle Giudicarie in virtù degli originari privilegi del loro stato e servizio. Il Castello di Arco, bene allodiale di tutti gli abitanti della Pieve arcense, era in realtà da loro posseduto tramite il «banno del castello» che accoglieva in sé l'autorità militare e giurisdizionale nell'ambito dello stesso. Dell'origine germanica non rimane quasi alcuna traccia; la derivazione genealogica dai conti tedeschi di Bogen è solo una leggenda erudita del XV e XVI secolo. La loro lingua era, fino all'età moderna, esclusivamente l'italiano, le loro alleanze matrimoniali si facevano, tranne poche eccezioni, con membri di casate italiane. Sia i possessori fondiari sia quelle località dalle quali gli Arco in virtù di diversi diritti feudali ricavano entrate, si raggrupparono intorno al castello avito, costruito come riparo in tempo di guerra per la popolazione, così come proprietà si concentravano intorno anche ad altri castelli, la cui appartenenza alla signoria dei conti d'Arco è documentata già nel XII secolo: Penede, rocca di difesa nella parte meridionale del Vescovado trentino, Drena, Comendone/Spine; inoltre nel XIII secolo Restoro, Tenno, Castellino e Castel Romano (solo per qualche tempo), nonché sedi che oggi non si possono più localizzare esattamente: Ceule e Villa/Tione.

I possessori intorno a questi castelli venivano coltivati da contadini liberi e non liberi essendo possibile l'affrancazione oppure la liberazione su pagamento che si concludeva per lo più in vassallaggio dei signori d'Arco; questi vassalli liberi erano addetti alla difesa del feudo e dei suoi abitanti e giocavano un ruolo decisivo nelle numerose faide dei signori d'Arco. Accanto ai proventi dell'agricoltura, soprattutto olivi, viticolture e biade, i signori d'Arco fruibano di entrate derivanti da diversi diritti e regalie, come il dazio, la muda, il pescatico, il diritto di macina ecc. Il più importante di questi diritti era l'alta giurisdizione che gli Arco esercitavano come nobili liberi originari in virtù di una tradizione secolare. Ancora nel 1315 gli abitanti delle Valli del Sarca e del Chiese dichiararono di preferire la consueta giurisdizione dei signori d'Arco a quella dei funzionari vescovili. Pressappoco in questo periodo si era già deciso negativamente riguardo all'alta giurisdizione dei signori d'Arco nell'ambito del loro dominio: essi perdettero lo stato di nobili liberi divenendo ministeriali del vescovo Trentino Federico Vanga nel 1210 e, dopo ulteriori accanite lotte contro il signore feudale, la loro giurisdizione fu limitata, fra il 1315 e il 1317, alla sola Pieve di Arco.

Allorché gli Arco nella metà del XIV secolo esercitarono nuovamente la piena giurisdizione nelle Giudicarie, non fecero più ciò in virtù della loro posizione privilegiata, bensì come capitani generali a servizio del vescovo.

Questo fatto venne considerato a ragione un autentico regresso riguardo alla speranza di possedere un territorio immediato¹ dell'Impero. L'ampliamento del dominio che prevedeva solo pochi acquisti al di fuori delle Giudicarie, poiché si mirava maggiormente

al consolidamento di possessi e diritti nell'ambito di questa fascia geografica, venne interessato solo marginalmente dalla questione dell'alta giurisdizione. A dispetto di ogni regresso, gli Arco, fino all'età moderna, erano la casata più potente delle Giudicarie.

L'omogeneità dell'ambito del loro potere si evidenzia già solo dal fatto che la distinzione giuridica originaria di possesso, *allodio* e *feudo* poco a poco cadde in oblio.

Odoricus «Pancera»

I rapporti dei signori d'Arco con gli altri centri di potere sia vicini che lontani, subirono l'influsso della contesa fra Guelfi e Ghibellini che sommosse per lo meno tutta l'alta Italia; un caos di ostilità che, iniziando con fazioni politiche, ossia il contrasto tra il partito svevo e quello delle città e del papato e passando attraverso differenze locali, sociali ecc. portava alla lotta vicendevole, determinata da egoismo di gruppo, odio e invidia. Gli Arco si dimostrarono dapprima fidati vassalli dell'imperatore Federico Barbarossa, divenendo nel 1164 feudatari dell'Impero romano-germanico. Tre d'Arco si trovavano al seguito dello svevo Federico II, allorché questi nel 1220 venne incoronato a Roma imperatore. Ma poi, pressappoco verso il 1240, il dissidio tra le fazioni italiane si insinuò anche nella casa d'Arco.

Riprando (circa 1203-1265), pronipote di un Adalberto attestato tra il 1144-55 con cui inizia la serie documentata della famiglia d'Arco, si pose dalla parte del temuto tiranno Ezzelino da Romano che aveva potere fra i Ghibellini e con il quale aveva un legame di parentela per mezzo di sua zia Elisabetta d'Egna. Suo cugino Odorico «Pancera» (1232-1282) e i suoi fratelli appartenevano alla parte guelfa. Possiamo vedere in questo Odorico il primo personaggio ben definito della famiglia per destino e imprese: un uomo che in un contesto di rivolte, faide, vendette, sa cogliere al balzo ogni opportunità per rendere sicuro il possesso della sua Casa e per consolidare la sua posizione nel

Trentino che in questo tempo presentava quasi un vuoto di potere costituendo così una mira per confinanti aggressivi, quali i conti del Tirolo e gli Scaligeri di Verona.

Gli insuccessi non lo abbattano. La superiorità dei nemici lo costringe a conformare le sue azioni ad ogni mutamento politico, ma lo obbliga altresì a condurle a termine senza compromessi anche nei confronti dei propri parenti.

Già nel 1243 Odorico venne isolato dalla prevalenza dei Ghibellini e privato dell'intero suo possesso che passò a Riprando il quale, nel 1253, vendette ad Ezzelino la sua porzione di castello e signoria d'Arco (e due anni più tardi lo riacquistò da Sodegerio di Tito, al quale il possesso era pervenuto da Ezzelino).

Un'insurrezione in Trentino contro Ezzelino, alla quale parteciparono addirittura dei Ghibellini (!), fallì dopo la battaglia all'Oglio nel 1258. Dopo la morte di Ezzelino (1 ottobre 1259) la coesione del suo dominio però si sfasciò e giunse ormai l'ora per una rivincita di Odorico sul suo odiato cugino. Nel 1265 Riprando moriva nel carcere di Arco, sua figlia Cubitosa veniva esautorata in modo brutale e l'eredità di Riprando divisa fra Odorico e i suoi fratelli. In seguito ad un'accanita battaglia contro i signori di Seiano nell'agosto del 1267 («Bruttogosto»), costoro vennero quasi tutti sterminati e il loro castello distrutto. La forza militare del «Pancera» destò sensazione nell'alta Italia: nel 1269 Odorico venne chiamato come podestà a Brescia e nel 1273 a Cremona. In questo periodo egli ricevette la custodia del castello di Riva, dopo aver respinto un esercito veronese. Barcamenandosi abilmente tra il Vescovo di Trento e Mainardo conte del Tirolo, il 24 dicembre 1275 riuscì a stipulare a Torbole un patto con Mainardo, quantunque con dolorose perdite di possessi e diritti, realizzando così un compromesso con l'aggressore più pericoloso anche per le Giudicarie.

Odorico con ciò era al colmo della sua potenza.

I suoi ultimi anni sembrano però metterne in discussione la maggior parte dei successi. Di fronte ad un'incursione di truppe padovane e veronesi (1278) egli seppe affermare la propria supremazia nelle Giu-

dicarie, ma non riuscì a fronteggiare la potenza del vescovo di Trento congiunta a quella del conte del Tirolo dopo che costoro si erano accordati con un patto nel 1279. Due volte scomunicato, egli si vide costretto ad arrendersi sacrificando numerosi acquisti; anche Penede passò per decenni ai signori di Castelbarco. Ciò che rimane, però, anche dopo la sua morte avvenuta nel 1282, è l'aureola di bellicoso difensore delle Giudicarie nonché la sua aspirazione instancabile – che traspare dai suoi molteplici patti – a consolidare e stabilizzare possessi e diritti.

Questo è il primo passo di un processo che, iniziato dalla lotta per conseguire certi poteri e proventi, giunse fino alla costituzione di un territorio chiuso.

Lo stato di conti dell'Impero

Anche il centocinquantennio seguente fu contraddistinto in Alta Italia sia sul piano militare sia su quello delle alleanze, da una labilità che costrinse i signori d'Arco a reagire di volta in volta al più presto.

Dapprima furono mantenute costanti buone relazioni con i Gonzaga di Mantova. Con il Tirolo il compromesso del 1275 si dimostrò ben presto piuttosto fragile, soprattutto nel 1284 allorché il vescovo di Trento fu costretto a cedere al conte Mainardo l'amministrazione del suo principato. Il castello d'Arco ora appare sempre più (1285, 1301) come un centro di congiure contro il Tirolo. Trento ha solo un ruolo secondario sotto la pressione di questa nuova amministrazione. Allorché gli Arco cercarono di ovviare alla già menzionata perdita dell'alta giurisdizione (1315-17) con un falso – di un diploma autentico del 1221 emanato dall'Imperatore Federico II vennero conservati l'arenga, l'elenco dei testimoni e il sigillo, mentre il testo fu riformulato – ne ottennero dal vescovo solo irrilevanti concessioni (il rettorato e il capitanato della Pieve di Arco). È assai più importante però che nel 1348 i reiterati tentativi per recuperare Penede giunsero a buon fine mediante un'investitura da parte del capitolo del duomo di Trento.

Quando in seguito ad una strage avvenuta nel ca-

stello di Arco (1362/639) – cause e particolari sono sconosciuti – solo un Arco di nome Antonio (1355-1387) sopravvisse, si offrì per il futuro l'occasione di un accordo in famiglia. Le vicende politiche ad alto livello consentivano solo modeste attività. Sebbene Cangrande della Scala avesse nominato ancora nel 1351 due signori d'Arco capitani generali, Verona tentò, poco tempo più tardi, di occupare parti delle Giudicarie. Le manovre tattiche dei d'Arco toccarono il culmine nel 1387 con l'entrata nel sistema di federazione dei Visconti, signori di Milano, contro gli Scaligeri. Con ciò però avevano compiuto una mossa che doveva portarli a lunga scadenza pericolosamente prossimi alle contese fra Milano e Venezia, le due potenze che dominavano l'alta Italia.

Con Venezia gli Arco mantennero dapprima buone relazioni, nel 1407 vennero chiamati persino come loro alleati.

Quando i Veneziani però, di lì a poco, entrarono in coalizione con i Castelbarco e i Lodron (vassalli dei d'Arco!), questi ultimi si unirono al re romano-germanico Sigismondo di Lussemburgo e al duca Federico del Tirolo. Con diploma del 4 settembre 1413 il re elevò Vinciguerra d'Arco (1375/6-1444) allo stato di conte immediato dell'Impero, privilegio che, nel 1433, fu esteso ad Antonio, fratello di Vinciguerra, (1381/2-1447) e nel contempo a tutti i domini degli Arco. Anche nella guerra (la terza!) fra Milano e Venezia i neonominati conti riuscirono a mantenere il loro possesso barcamenandosi tra le due potenze; essi verranno inclusi nella pace di Cremona (1441).

Il risultato di questo comportamento elastico del quale finora potevamo tracciare solo a grandi linee lo sviluppo, appare, per lo meno a prima vista, assai positivo: una serie di situazioni dense di minacce ha fine con una garanzia del dominio dovuta a trattati ed anzi con un'elevazione di stato. Emersero però tre tendenze che dovevano avere conseguenze funeste per il futuro della contea: l'avvicinarsi dell'espansione veneziana; il raggiungimento dell'autonomia da parte di minori centri di potere, situati nel territorio sotto il dominio o l'influsso dei d'Arco; infine la messa in

discussione dello «stato immediato» con una dichiarazione fatta dai d'Arco nel 1440, e cioè che la contea d'Arco con tutti i suoi castelli e possessi apparteneva alla contea del Tirolo al cui conte si doveva prestare giuramento di fedeltà. Il prezzo che i conti d'Arco dovevano pagare per l'appoggio in una situazione critica costituiva il punto d'avvio per future pretese tirolesi che ora non potevano più essere respinte dalle persone interessate, i conti stessi, bensì solo dalla suprema autorità dell'Impero.

Il cammino verso la «divisione di Adriano»

Nella seconda metà del XV secolo si acuirono gli incidenti lungo il confine tra Venezia e il dominio archese. Contrasti fra i sudditi di entrambe le parti diedero origine ad un periodo quasi ininterrotto di conflitti, rappresaglie mercantili e militari e infine ad un blocco totale del confine. Poiché Riva, Torbole e Nago erano in mano ai Veneziani fin dal 1441, i conti d'Arco si trovarono esclusi dalla fascia lacustre. I Lodron agirono da aggressivi fautori della Repubblica, gli Arco trovarono appoggio ad Innsbruck. Allorché nell'aprile 1487 scoppiò la guerra tra Tirolo e Venezia e gli Arco inviarono alla Serenissima una propria lettera di sfida, a Venezia essi vennero a torto considerati come ne fossero la causa principale. Un esercito veneziano si prese una rivalse e devastò la piana d'Arco, senza riuscire ad espugnare castello e città. Il prefissato attacco di sorpresa a Trento terminò però il 10 agosto con una grave sconfitta delle truppe veneziane presso Calliano; è accertato che un'efficiente organizzazione spionistica degli Arco fornì a tempo debito le necessarie informazioni al comando tirolese. Le trattative condotte dai giureconsulti dell'una e dell'altra parte a S. Tommaso nel 1488 non portarono ad una chiara definizione dei confini. Quando più tardi gli Arco, per impedire un'ulteriore devastazione del loro territorio da parte del potente confinante, cercarono garanzie di sicurezza da Venezia, essi, essendo «mezzo, tedeschi e mezzo italiani», corsero il pericolo di trovarsi tra due fuochi.

La loro preferenza per il Tirolo però negli anni seguenti rimase immutata. Poco prima di un preannunciato colpo decisivo contro la contea d'Arco, nel maggio del 1508 le potenze belligeranti trovarono un accordo sulla definizione dei confini; questo per gli Arco significò il recupero di Nago e Torbole.

A quanto pare, in questo frangente minaccioso i conti agirono in piena intesa con i loro sudditi: una popolazione nel XVI secolo di circa 5000 anime (di cui più di 1500 maschi adulti), il che, rispetto al XIV secolo, significa un decremento di quasi un quarto degli abitanti. La situazione economica di tale complesso di sudditi era abbastanza buona. La grande, confusa varietà di steure e gabelle venne ora sostituita con un'imposta fissa di 50 fiorini renani annui.

Lo sviluppo urbanistico di Arco fa intuire gli stretti rapporti dei conti con la popolazione: quantunque il castello rimanesse anche in seguito punto focale della casata – «nostrae statio tutissima vitae» (citando Nicolò d'Arco) – la maggior parte degli Arco possedeva palazzi nel territorio cittadino (alla fine del '500 se ne contano 13!).

Nell'ambito della famiglia esistevano però allarmanti segni di decadimento che, d'altra parte, si collegavano a conflitti esterni.

Dopo l'investitura dei fratelli Francesco (1413-1482) e Galeazzo (1439-1489?) con i feudi imperiali (Arco, Penede, Drena, Spine, Restoro, Castellino e Torbole vengono esplicitamente nominati), avvenuta nel 1453, il secondo cercò di costituire un proprio dominio fuori dal Trentino. Questo disegno fallì; Galeazzo tornò indietro, venne a contesa con suo fratello e da lui gettato in carcere, il «Bagalo». Anche dopo che Francesco² morì, Galeazzo rimase prigioniero fino al termine della sua vita (probabilmente 1489).

Nella generazione seguente un analogo destino sarebbe occorso a Camillo (1475-1502) che dal testamento del padre Francesco avrebbe ereditato solo accuse ed esecrazioni. Fautore di Venezia ed istigatore di numerosi saccheggi, gli venne data la caccia sia su territorio veneziano che archese, ma riuscì a riparare in tempo a Riva, allora sotto il dominio veneto. Rimasero ad Arco i suoi fratelli Andrea (1454-1507) e

Odorico (1470-1528), capostipiti dei due rami della famiglia che da loro traggono il nome. La pace avrebbe dovuto essere riportata nella casata mediante una divisione di beni e domini, mezzo sperimentato per la prima volta nel 1211 e al quale si era ricorsi spesso in seguito. Un contratto concluso nel 1489 non venne rispettato dagli interessati; un secondo nel 1491 enumerava dettagliatamente tutte le località e le assegnava a due zone d'Arco, cioè la «prima pars versus pontem» e la «secunda pars de la Scaria». Solo il terzo, però, avvenuto per mediazione del cardinale Adriano Castellesi (da Corneto) e notificato il 27 marzo 1512, ebbe effetto duraturo: in esso si riprendevano con differenze minime gli elementi topografici del 1491; si cercava inoltre di assicurare un indirizzo uniforme di comportamento di entrambi i rami della famiglia, quello di Odorico e quello dei figli di Andrea, morto nel frattempo, in campo economico, giuridico e «politico», soprattutto nei confronti del banditismo.

Questa «divisione di Adriano» apparve come un simbolo di giustizia e ordine nella contea; la sua osservanza o non osservanza divenne una questione vitale per la casa d'Arco.

«L'età d'oro»

I decenni precedenti la tragedia familiare del 1579 furono denominati «l'età d'oro» della casa d'Arco e questa definizione si riferisce innanzitutto a tre membri della famiglia, ragguardevoli sotto il profilo letterario o storico: il poeta Nicolò (1492/3-dopo il 1547) e i suoi figli Scipione (circa 1520-1573) e Prospero (1522-1572).

Nicolò è divenuto famoso per la sua raccolta di liriche «Numeri» (prima edizione 1546). Nel centro della sua poesia rieccheggiante Catullo stanno figure di donne le cui relazioni con l'autore (anche se con pseudonimi) non sono da porre in dubbio. La tematica viene espressa sotto la forma dell'idillio classico, come appare anche nel motto dedicatorio «*honestae voluptati*» nel «Palazzo di Nicolò d'Arco» (Arco, via Vergolano 4; con ritratto ad affresco del poeta). Ac-

canto a «facilità, soavità, leggiadria», qualità esaltate dai contemporanei, nelle poesie di Nicolò si trovano anche toni autentici, toccanti, a volte bizzarri.

Nelle rare composizioni politiche che lasciano arguire un suo impegno in tal senso, l'autore si presenta come un idealista, ingenuo fautore di un neoghibellismo asburgico: qui il poeta, mite e amante della pace nella sua vita privata, diviene cantore di imprese guerresche selvagge che, sotto la guida dell'imperatore, gli «*unanimis Itali*» compiranno in tutto il mondo.

Scipione svolse la sua carriera presso il re (dal 1556 imperatore) Ferdinando I come gentiluomo di corte (granciambellano, a periodi anche maggiordomo aulico dell'Arciduca Carlo dell'Austria Interna) e diplomatico: godette di grande fiducia presso gli Asburgo.

Egli ampliò con ulteriori notizie la leggenda – che abbiamo già menzionato – di una derivazione della sua casata dai conti di Bogen, notizie che infine crearono la base della «Genealogia comitum a Bogen» redatta dal celebre umanista Wolfgang Lazius.

Suo fratello Prospero prestò dapprima i suoi servizi militari alla casa Savoia e partecipò alla battaglia di S. Quintino (1557); dal 1560 fino alla sua morte, avvenuta nel 1572, sostenne in qualità di oratore (ambasciatore) presso il papato gli interessi degli imperatori Ferdinando I e Massimiliano II. Egli rese celebre il nome degli Arco nella diplomazia internazionale e, ambasciatore degli imperatori, fu – con un gioco di parole – stimato come «imperatore degli ambasciatori». Quando morì a Roma, fu ivi da tutti compianto, essendo stato immensamente amato.

Con una certa prudenza si potrebbe quindi desumere nella Casa d'Arco un predominante legame neoghibellino con gli Asburgo che, esaltato in poesia da Nicolò, fu invece messo in atto presso la corte e in diplomazia dai suoi figli.

I vincoli giuridici della famiglia con l'Impero in questo periodo però si ridusse ad un rigido formalismo; le infeudazioni imperiali ebbero luogo – malgrado mutamenti territoriali e giuridici – per più di un secolo quasi con la stessa formula. In pratica gli Arco (in accordo con la loro dichiarazione rilasciata nel 1440) dovevano pagare steure al Tirolo e frequentare la sua

dieta. Come liberi possidenti tirolesi («Landsassen») – malgrado la loro posizione di vassalli immediati dell'Impero – essi dovevano prestare al sovrano del Tirolo tutti i doveri cui erano obbligati anche gli altri stati provinciali. Il calo del loro grado, nell'ambito dell'Impero romano germanico, fu condizionato da cambiamenti in campo politico e militare.

Quando gli Arco perdettero nuovamente il capitano dei Quattro Vicariati (Ala, Avio, Brentonico, Mori) che avevano mantenuto dal 1517/18 fino al 1533, diminuì di conseguenza anche il loro ruolo di difensori del confine. Ne conseguì una rovina totale dei presidi difensivi nei castelli che già alla metà del XVI secolo non sarebbero stati idonei contro un nemico alquanto potente. La tradizionale vocazione dei d'Arco alle armi ora si spostava, come avveniva nella maggioranza delle famiglie nobili, dalla protezione del proprio dominio al servizio nell'esercito degli Asburgo. – Gerardo (+1528), capitano e organizzatore dei Lanzichenecchi come anche persecutore prezzolato del capo dei contadini Michael Gaismair, fu un precursore in questa carriera; nelle generazioni posteriori si possono rinvenire numerosi appartenenti alla famiglia sui teatri di guerra della Casa d'Austria.

I conti d'Arco che ritornavano dalle armate dei Lanzichenecchi – come per esempio Oliviero (circa 1520-1584), già ufficiale di cavalleria pesante, o Giovanni Battista (circa 1510-1570), già tenente generale al servizio del governatore spagnuolo di Milano – portavano a casa l'esperienza militare e i rozzi costumi del loro mestiere servendosi per le contese familiari che seguivano.

I buoni rapporti dei conti con la popolazione arche-se si comprendono dagli avvenimenti rivoluzionari in campo ecclesiastico. Solo sporadicamente si possono rilevare nella contea tracce di una deviazione dalla dottrina della Chiesa romano-cattolica. Vi furono divergenze con il vescovo della diocesi, a prescindere dalle vicende politiche, solo riguardo all'amministrazione ecclesiastica della parrocchiale.

In opposizione al decreto del sinodo trentino del 1489 che escludeva da essa l'elemento laico, le istanze locali – oltre al capitolo della Collegiata, i conti e la

comunità parrocchiale – mantennero la consuetudine già praticata nella prima metà del XIII secolo di nominare i successori per prebende vacanti accordandosi tra loro, senza consultare il vescovo di Trento.

La disponibilità della popolazione ad intervenire, caso mai, *armata manu*, fu vista in maniera favorevole dai conti, e questo nel proprio interesse: numerosi figli legittimi e (per lo più) illegittimi della casata fruiro, sia pure transitoriamente, di prebende come arcipreti o chierici della Collegiata. Quando nel 1561 l'Ordinario, il cardinale Cristoforo Madruzzo, volle assegnare una prebenda vacante, provocò con ciò una sollevazione del popolo il quale, con giuramento solenne, si costituì come un nuovo ente ecclesiastico di Arco ed insediò un proprio candidato. Ordini di istanze ecclesiastiche e secolari vennero ignorati sia da Roma, che da Trento che da Innsbruck; solo in seguito ad un intervento dell'imperatore si pervenne ad un compromesso. I conti si erano impegnati limitatamente in questo conflitto, avevano però dato appoggio in un momento decisivo alla comunità parrocchiale reagendo contro l'infiltrazione di stranieri.

Il dramma sanguinoso del 1579 e i suoi effetti

Nel 1542 un incendio doloso nel castello di Arco e un conseguente processo mai concluso fecero nuovamente divampare gli odi in seno alla famiglia. Lo stesso pacifico Nicolò dovette abbandonare precipitosamente Arco a prezzo della perdita del suo possesso. Allorché nel 1553 morì suo fratello Geronimo (nato nel 1482 circa), intorno alla sua eredità scoppiò una nuova accanita lotta nella quale non furono più i contendenti rami di Andrea e di Odorico a contrapporsi, bensì ognuno degli Arco combatteva l'altro. Nel dicembre del 1554 i fratelli Carlo e Odorico, ambedue della linea odoriciano, infersero l'uno all'altro, davanti agli occhi di tutti, ferite mortali.

La contea fu ora dominata da membri armati della casata e dai loro bravi che però ben presto perseguiro-no piuttosto i propri interessi. Il capo dei banditi Ottavio Avogadro divenne un re senza corona nel Garda

setteentrionale ed orientale; le sue bande e i suoi fautori tra i quali v'erano anche numerosi avvocatucci, spadroneggiavano nella vita pubblica. In questo contesto – si aggiunse anche un motivo d'onore, poiché era stato mancato di rispetto ad un contessa d'Arco – senza nessuna causa politica, nel giugno 1579, in castello ebbe luogo una strage nella quale Antonio d'Arco (circa 1552-1609) insieme ai suoi soci, la banda Avogadro e il capitano veneziano Francesco Spolverino, ammazzò suo cugino Orazio, un temuto brigante responsabile di numerosi assassinii, e il suo seguito, in tutto 33 persone.

Ad Innsbruck questo fatto fu però completamente stravolto: lo si interpretò come una rivoluzione ed un'offesa alla giustizia e all'ordine («ribellione archense»).

Dal 1567 regnava nel Tirolo Ferdinando d'Asburgo (II come conte del Tirolo); il nuovo sovrano territoriale non coincideva, come finora era avvenuto, col capo dell'Impero e perciò sosteneva gli interessi della provincia tirolese e non quelli dell'Impero romano-germanico. La posizione privilegiata di «immediati» dei conti d'Arco e di altri «confinanti italiani», sotto questo aspetto, era per lo meno un anacronismo. A ciò si aggiunse il fatto che nella stessa famiglia d'Arco erano corse voci profetizzanti che solo l'intervento del sovrano tirolese avrebbe portato fine alla carneficina nella contea d'Arco.

Già nel giugno del 1579 si pose in marcia un contingente tirolese per restaurare la pace nella zona del Garda, in realtà però per annettere la contea d'Arco come punto critico al confine con Venezia. Quest'azione si risolse in una farsa: mentre i capitani tirolesi erano del parere che per espugnare i castelli degli Arco si sarebbe dovuta fare una leva, i conti superstiti e i loro intendenti erano già da tempo disposti a capitolare. I castelli d'Arco e Penede, come risultò più tardi, non erano provvisti né di difensori né di materiale bellico. La popolazione di Arco tenne un comportamento stupendamente coraggioso e poté essere indotta a prestare giuramento al sovrano tirolese solo su pressione militare. Utili strumenti degli occupanti si trovarono sotto forma di corrotti collaboratori, come

per esempio il neo-insediato vicario di Arco, Gerardo Bernerio, e il capitano del Garda Leonol Brugnol.

Gli anni e decenni seguenti furono contraddistinti da cospirazioni dei conti contro le truppe di occupazione e i loro sbirri da un lato, e da programmi provvedimenti dei nuovi potenti contro i conti dall'altro: mediante le confische delle loro entrate, gli Arco sarebbero dovuti diventare nullatenenti, mediante interrogatori di massa nei quali furono scoperti e ampliati con calunnie tutti gli affari privati dei conti, si cercò di screditarli presso i loro sudditi di una volta. Entrambi i mezzi si dimostrarono insufficienti; il futuro della contea fu deciso alle corti di Praga e di Innsbruck.

La «nuova» contea

Antonio, il rappresentante più incriminato della casa d'Arco per la strage del 1579, già durante la sua vita godette della fama di onnipotente e inafferrabile capo di banditi. In verità egli visse sempre inseguito da sbirri assoldati, senza un asilo sicuro e privo di sostentamento fino a che nel 1582 riuscì a rifugiarsi presso la corte imperiale di Praga; qui fu presente come coppiere alla tavola imperiale e trovò presto soccorritori e protettori che sostennero i suoi interessi e gli affari della sua casa di fronte al Tirolo.

L'occupazione dei castelli archensi significò per il governo tirolese in primo luogo un problema finanziario: gli inizialmente 62 uomini di presidio ad Arco e i 33 a Penede costarono fino al 1592 già più di 100.000 fiorini renani, fino al 1611 quasi 180.000.

Si cercò di conseguenza una soluzione più rapida possibile. L'acquisto della contea, ambito dall'arciduca Ferdinando, fallì di fronte alla resistenza dei conti che, in un primo momento, a dire il vero non rifiutarono recisamente le offerte tirolesi, però, con complicate misurazioni del territorio e degli edifici e con il principio di farsi pagare persino il titolo da chi avesse acquistato la contea, sabotarono il negozio. Risolutiva divenne invece la questione, fino a qual punto fosse possibile un accordo fra la posizione giuridica e gli

interessi e i mezzi delle controparti, essendo senza dubbio quella tirolese la posizione più avvantaggiata.

Le trattative del processo inquisitorio contro gli Arco iniziarono a Praga nel luglio 1581 (non si pervenne mai ad un processo formale). Fino al 1614 entrambe le parti mantennero le proprie posizioni di principio e di diritto: gli Arco protestavano contro la spoliazione («spolium») del proprio possesso e contro l'oppressione esercitata nei confronti loro e dei sudditi dall'occupazione; invece invocavano la protezione del signore feudale supremo, l'imperatore. I rappresentanti del Tirolo, a dire il vero, non mettevano in discussione l'ultimo punto, bensì giustificavano l'invasione nella contea con le seguenti accuse contro gli Arco: di aver violato la pace territoriale, di non aver adempiuto alla custodia dei castelli posti al confine e di aver esercitato nei confronti dei loro sudditi una supposta tirannide (!). Nelle incerte trattative i conti potevano contrapporre alla superiorità del sovrano tirolese soltanto le loro buone relazioni, da Antonio abilmente sfruttate, con la corte imperiale, con il consiglio aulico dell'Impero nonché con potentati esteri (addirittura il papa Clemente VIII intervenne per loro), raggiungendo così successi iniziali – l'arciduca Ferdinando, zio dell'imperatore Rodolfo II, venne citato nel 1586 in tribunale a Praga per giustificarsi! Dopo una serie di dolorosi insuccessi si addivenne finalmente il 24 marzo 1614 ad un accordo e contratto («capitolazione») che dovevano costituire la base futura per una nuova contea rispondente alle esigenze giuridiche del tempo.

I punti più importanti riguardavano l'obbligo dei conti ai giuramenti di fedeltà ed omaggio verso il sovrano tirolese (ora l'arciduca Massimiliano, gran maestro dell'ordine teutonico, poiché l'arciduca Ferdinando era morto nel 1595) ed al futuro pagamento delle stesure alla contea del Tirolo. Una riorganizzata amministrazione della contea d'Arco, la custodia del castello e la prima istanza in magistratura rimanevano agli Arco; tutti i sudditi erano obbligati a rendere giuramento al sovrano territoriale e ai conti. Mediante garanzie di protezione e amnistia dovevano essere assicurati infine rapporti pacifici fra il Tirolo, i conti d'Arco e i loro sudditi.

In tale trattato si è voluto vedere una «vittoria della forza sul diritto», asserzione che è per lo meno molto esagerata. Durante l'ultima fase delle trattative di Praga già si poteva temere una totale esclusione dei conti; finalmente si era affermato l'atteggiamento moderato del sovrano territoriale di fronte alle pretese degli stati del Nordtirolo (soprattutto nella questione steurale). In parte si trattava solo di ratificare una situazione ormai di fatto. Ai conti d'Arco non fu risparmiato il processo di mediatizzazione¹ così non lo fu per altre signorie immediate al nord delle Alpi: appena andava perduto l'appoggio presso il capo dell'Impero – nel caso degli Arco era l'esautorazione dell'imperatore Rodolfo II nel 1608 – l'argomentazione giuridica di qualunque stato dell'Impero di fronte al sovrano territoriale diveniva quasi priva di valore.

Le ripercussioni nella mentalità e nell'economia non provenivano però dalla capitolazione del 1614, bensì dal periodo dell'occupazione: alla fine del XVI secolo la posizione dei conti nei confronti dei sudditi era stata minata dall'occupazione tirolese, la loro dignità offesa e la loro stessa esistenza compromessa dalle confische – fino all'indebitamento totale.

Antonio il quale nel 1609 morì povero ed esacerbato a Praga, lottò fino alla morte contro questo processo di decadenza. Anche quella che fra gli anni 1580-1600 fu la nuova generazione di casa d'Arco, non rimase inattiva. Nicolò (1553/4-1595), figlio di Scipione, ed entrambi i figli del menzionato ufficiale di cavalleria Oliviero, Guidobaldo (circa 1560-1615) e Vesperiano (circa 1560-1594), si fecero sedurre da azioni rischiose, anche se vane, contro l'occupazione tirolese. Soprattutto di Pirro (circa 1565-1634) il quale verso la metà degli anni '80 si dice avesse incitato la popolazione contro gli occupanti, si vociferava che fosse «un capolino abbastanza bizzarro».

Proprio questo Pirro però, più tardi, mutò del tutto strada. Nel 1587 egli, insieme ad Antonio e ad altri congiunti, sostenne gli interessi della sua Casa a Praga. Con il suo secondo matrimonio concluso nel 1614 con Regina d'Arco (1601-1649), una lontana parente, compose il contrasto che sembrava insanabile dopo l'assassinio d'Orazio avvenuto nel 1579, tra il ramo di

Odorico e quello di Andrea; con sacrifici personali nel 1615/16 riuscì finalmente a realizzare un'intesa all'interno di tutta la casata. Quando nel 1628 con la sposa e i figli Massimiliano (1617-1638), Margherita (1618-??) e Barbara (1619-dopo 1640) assistette alla prima messa della nuova Parrocchiale di Arco, poteva farlo in qualità di rappresentante della casa comitale, pacificata grazie al suo impegno.

Gradualmente nella «nuova» contea le aggressioni che si erano intensificate nei decenni anteriori al 1614 si placarono. L'atteggiamento fortemente ostile nei confronti della contea del Tirolo, oramai in posizione di superiorità, – gli Arco non avevano voluto aver nulla che fare con essa già nel secolo passato («cum qua /provincia Tirolensi/ nihil agere habet comitatus Archi») – però non cambiò. Quel processo assai diffuso per cui signori esautorati cercavano opportunità di carriera presso la corte del sovrano territoriale, non si verificò con gli Arco; costoro, al contrario, ebbero rapporti con le corti di Mantova e di Monaco, talvolta in opposizione agli Asburgo. Allorché essi nel XVII secolo contrapposero alle nuove intenzioni tirolesi di acquisto della contea la loro «immediatezza» alla quale non avevano mai rinunciato, questo fu del tutto irrilevante per lo sviluppo politico, dato che la contea non aveva più importanza alcuna all'esterno.

Quando il maresciallo francese Vendôme nel 1703, fra l'altro, distrusse anche i castelli di Arco e Penede, causando una rovina che ancora oggi ci brucia, il valore politico e militare della contea e delle sue fortificazioni facevano ormai parte del passato, già molto prima, dunque, che l'antico feudo fosse trasformato in villa nobiliare. Il che avvenne nel 1876.

Note del traduttore

¹ Nel compagine dell'Impero romano-germanico si osserva la distinzione tra feudi *immediati* (reichsunmittelbar) e *mediati* a seconda che dipendessero direttamente dall'imperatore oppure da un vassallo.

La «mediatizzazione» significa dunque la perdita dello stato immediato conseguente all'incorporazione in uno stato vassallo.

² «Francesco... esprime il desiderio di esser sepolto nella chiesa parrocchiale di Arco accanto ai suoi antenati; in conformità alla tradizione del casato, dovevano essere celebrate in sua memoria messe solenni nelle ricorrenze del settimo giorno, del trigesimo e dell'anniversario della sua morte». (B. Waldstein-Wartenberg, *Storia dei conti d'Arco nel medioevo* (ed. italiana), Roma 1979, p. 383) – «Secondo le cronache di Ambrogio Franco, Francesco... fu sepolto nella chiesa parrocchiale di Arco, sull'accesso alla cripta, e cioè dove fino al XVIII secolo stava l'altare del Santissimo Rosario; la sua tomba fu distrutta durante la ricostruzione della chiesa, avvenuta appunto nel XVIII secolo». (Ibidem, p. 384).

Arco, Chiesa di S. Maria Assunta.



LA CHIESA DI S. MARIA ASSUNTA AD ARCO

Marina Botteri

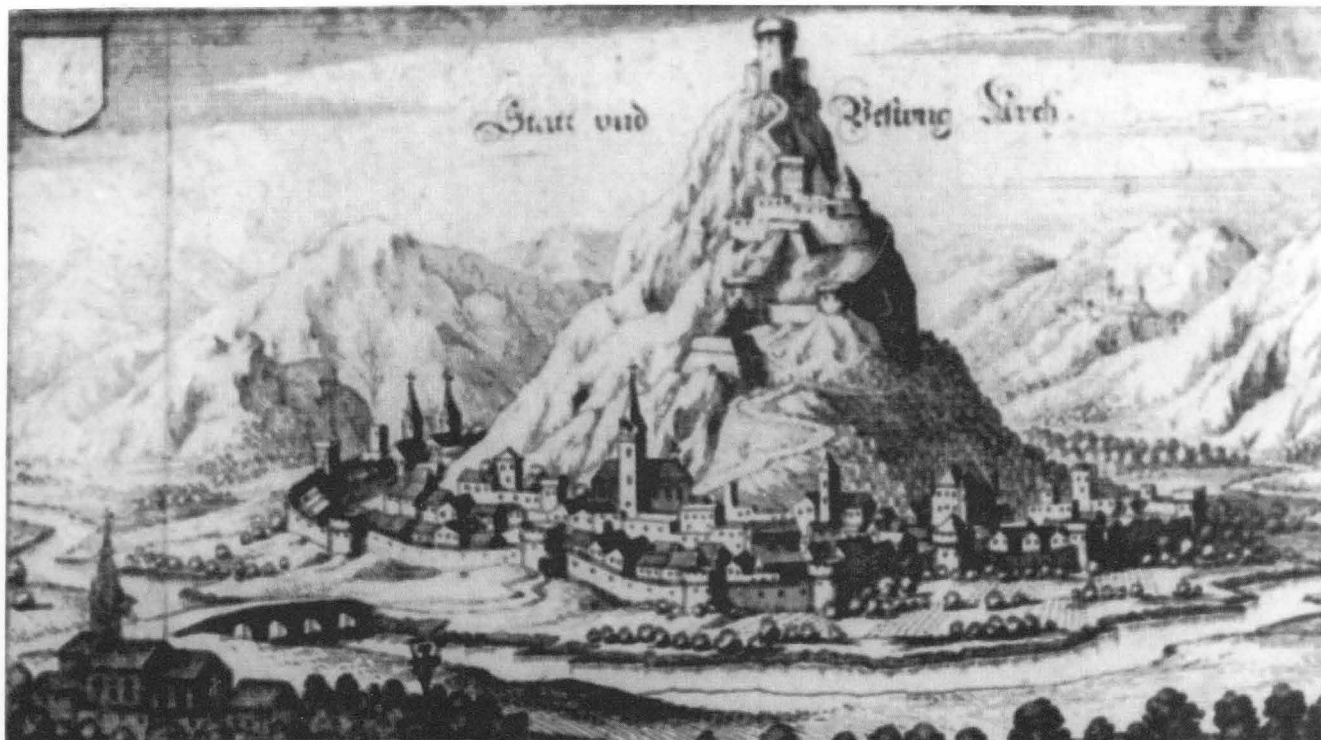
Memorie storiche e artistiche

Nel «*De arcensis castri fundatione et qua ex gente coluerint tridentini*» (Franco, trad. a cura di F. Caproni, dattiloscritto B.C. Arco, 1968, p. 48) il borgo di Arco agli inizi del secolo decennio del XVII secolo appare cinto di mura con quattro porte: la prima detta «*del Ponte, perché appunto in quel posto il Sarca è congiunto da quattro archi di pietra*», conduce alla zona di Oltresarca; la seconda, a sud, si apre verso il lago di Garda; la terza, denominata «*Ascaria*» porta al paese di Tenno; la quarta, a ponente, detta di «*Stranfora*». All'interno si diramano «*molte e svariate vie, di cui le migliori sono ornate di nobili edifici e di belle botteghe e conducono alla piazza, che si allarga nel centro della cittadina ed è circondata da palazzi e portici; vi si vede anche un'antica torre che dall'insieme si crederebbe costruita non per ornamento ma per difesa...*». Dalle brevi note descrittive riportate dal famoso manoscritto del Franco, Arco si mostra in quel periodo come un centro urbano in via di trasformazione, caratterizzato dalla presenza di moderne costruzioni sia private che commerciali, affiancate da elementi architettonici ancora medioevali; così anche per il castello, sede dei conti d'Arco, che, in posizione dominante rispetto alla città, appare come rocca fortificata «*minacciosa ed inespugnabile*» e nel contempo quale residenza nobiliare ornata di un «*magnifico decoro con pitture*» e dotata di un campo da gioco, giardini e biblioteca, in cui il conte Vincenzo d'Arco «*collocò libro per l'importo di forte somme e proibì nel testamento che ne fossero portati via*». (Franco, cit. p. 47). Le vicende della nobile famiglia d'Arco, per cui si rimanda al testo del Rill, in questa stessa pubblicazione, costituiscono il filo conduttore della storia arcense dal XIII al XVIII sec., e si

legano strettamente anche alla vita della chiesa di S. Maria Assunta. Il Rill ricorda come il canonicato poteva costituire una solida base per la discendenza degli eredi maschi, che pertanto troviamo presenti tra i canonici della Collegiata.

La presenza dei d'Arco incide notevolmente oltre che nel tessuto sociale ed economico della città sulla cultura e l'arte locale, li sappiamo fondatori di chiese e conventi, tra cui gli esempi più eclatanti sono costituiti dal Convento di Santa Maria delle Grazie, sorto per volere dal conte Francesco d'Arco nel 1478 (A.A.V.V., 1964, p. 14), e dalla chiesetta di S. Rocco a Caneve eretta verso la fine del 1400 dal conte Odorico d'Arco (A.A.V.V. 1988, p. 75), riccamente decorati. Così i loro palazzi e il castello, dove è stata recentemente scoperta una preziosa testimonianza, nella cosiddetta «*Sala dei giochi*», raffigurante un ciclo iconografico dedicato agli svaghi e alle fortune cavalleresche della corte arcense (Pontalti, in «*il Sommolago*» anno IV, n. 2, pp. 5-36). La loro committenza si attiva anche per la Collegiata, con la partecipazione all'edificazione della nuova chiesa e al completamento con i sacri arredi. La decisione di erigere un nuovo complesso monumentale in sostituzione dell'antica Pieve, risente dello stesso clima di trasformazione urbana che pervade la cittadina e ci viene così tramandata dal Franco: (cit. p. 47).

«... La massima chiesa d'Arco è dedicata alla Vergine Assunta in cielo e sta vicino alla piazza nel centro dell'abitato, ed innalza la facciata verso il cielo del tramonto con un'alta torre di cento piedi tutta di pietra squadrata, e fornita di quattro campane che effondono una dolce armonia di soni acuti e gravi. Ma poiché questa chiesa,

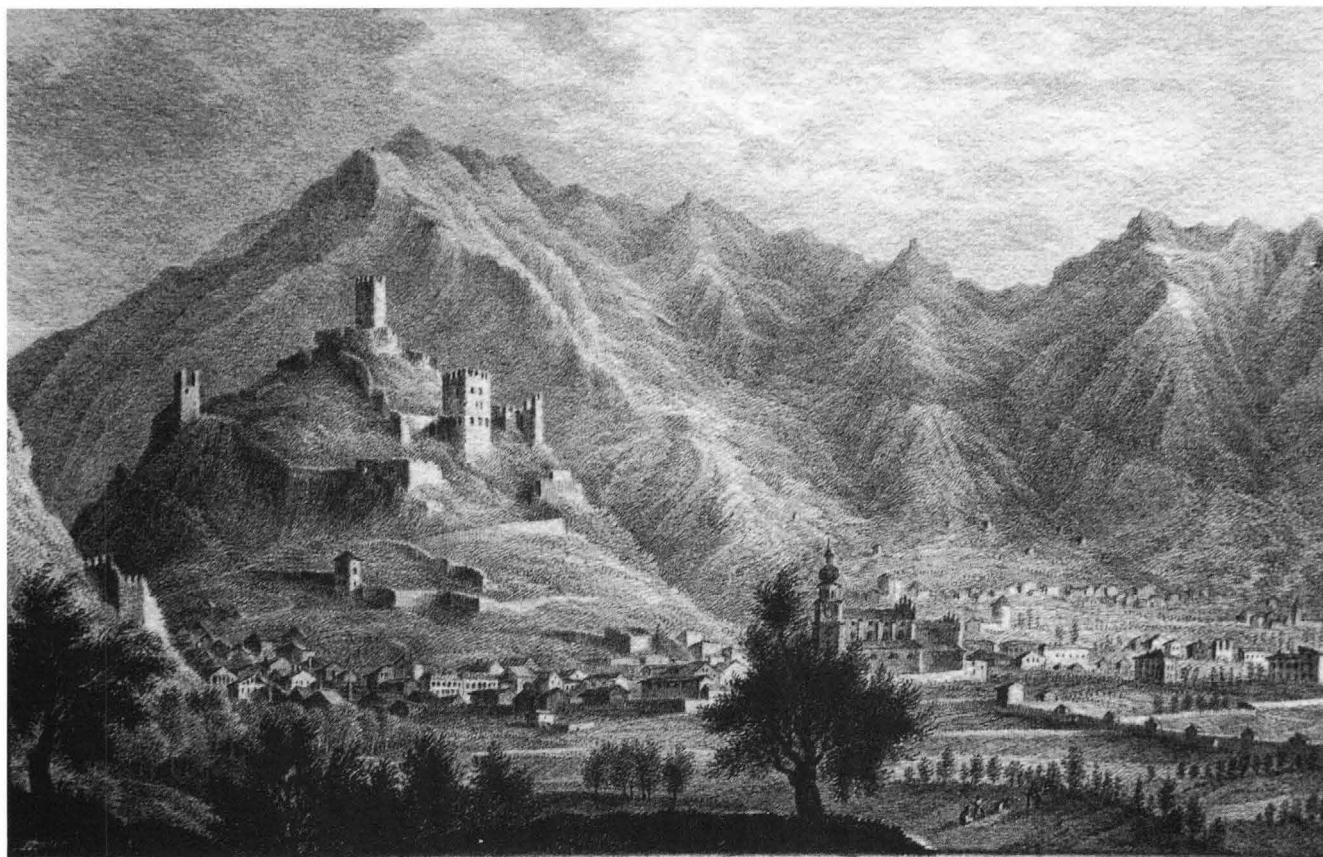


M. Merion, *Veduta di Arco*, sec. XVII (I metà).

A destra: Johanna von Isser-Grossrubatscher, *Veduta di Arco*, 1829.

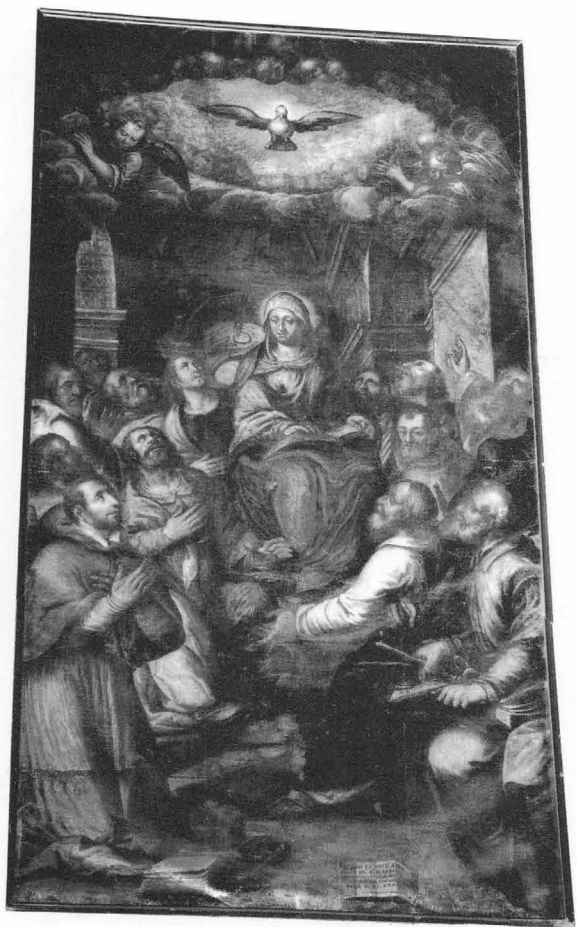
per quanto venerabile per la sua antichità, è parsa troppo piccola e disadorna per quello che esigerebbe il decoro e la dignità di Arco, è parso bene di provvedere ad edificarne un'altra più grandiosa, sia per celebrarvi con maggiore solennità la S. Messa, sia per cantarvi più degnamente le divine lodi, sia per favorire vieppiù la devozione popolare, e col suo aspetto si presentasse più nobile ed allegra e affascinasse i visitatori con le sue magnificenze, destando in essi ammirazione; con le sue linee e la sua bellezza artistica celebrasse gli architetti ed i costruttori e con la sua ampiezza ed imponenza fosse documento delle larghe vedute e della liberalità dei cittadini e con i marmi e le colonne presentasse eleganza e stabilità perpetua». Della chiesa antica, di cui si ha notizia sin dal 1144, (Cristoforetti, 1989. p. 205), ci rimangono ben poche testimonianze. Il Santoni (Dell'Ospitale dei Battuti di

Arco... s.d. p. 3) dalla lettura di antiche pergamene deduce che fin dal XIII secolo la Pieve era dotata anche di un «Curtivum» ossia «La Corte della Chiesa e del di Lei Capitolo». Evidentemente anche strutturalmente il sacro edificio rifletteva l'organizzazione collegiale in quanto sempre il Santoni (ibidem, p. 4) riporta da una pergamena del 1449, «In Burgo Archi ad Canonicam sub porticu ubi Capitulum sit, pro talibus est edificatum» dandone la spiegazione che il portico serviva per «scaricarvi le entrate capitolari e, della Chiesa, e da tenervi Capitolo...»; la chiesa era inoltre circondata su tre lati dal Cimitero, all'interno del quale si trovavano le Cappelle di S. Michele e di S. Antonio (A.A.V.V., 1991, p. 25). San Michele viene citata nella Visita Vescovile del 1580 come «deserta e derelicta» e il Franco ci riporta che nel 1585 il Conte Vinciguerra d'Arco



provvede a restaurarne la cripta voltata a botte (cit. p. 51); propendiamo pertanto a credere che la cripta affrescata, ritrovata durante i recenti lavori di restauro della chiesa, sia da identificarsi con quella di S. Michele. Sulla Cappella di S. Antonio ci fornisce alcune interessanti notizie il Santoni (cit. pp. 30, 31, 32) che la dice concessa ai «*Battuti di Arco*», che governano l'Ospedale, per «*i loro pii esercizi, onde fu pure che la loro Compagnia nelle carte antiche viene frequentemente nominata la Compagnia, o Confraternita di S. Antonio, la Disciplina di S. Antonio, ed il Luogo, la Chiesa, e l'Ospitale di S. Antonio, essendo tutti questi allora Sinonimi, o espressioni denotanti la cosa istessa.*» Conferma inoltre (cit. p. 30-31) che era situata nel cimitero di S. Maria Assunta, riportando un rogito del 1519 relativo alla donazione di «*Donna Giovanna*» vedova di «*France-*

sco *Vicenzi d'Arco*» per l'erezione dell'altare dedicato alla «*Beata Vergine di Loreto*» nella Chiesa di S. Antonio posta «*in Cimitero S. Mariae de Archo*». Nel 1537, dagli Atti Visitali (Cristoforetti cit., p. 206) risulta «*bene ornatam cum picturis et provisam cum paramentis.*». Entrambe le cappelle di S. Antonio e di S. Michele verranno successivamente abbattute nel corso dei lavori di edificazione della nuova Collegiata. La vecchia Chiesa di S. Maria Assunta, seppure dominata da un alto campanile, come si rileva anche nelle stampe dell'epoca doveva essere una costruzione molto bassa se, nell'ambito degli *Statuti di Arco* del 1481, «*era previsto un risarcimento in coppi da parte di chi saliva sul tetto della chiesa*» (A. A. V. V. cit. p. 34), tanto è vero che nella visita pastorale del 1537 (cit. p. 237), si proibisce il gioco della palla nella piazza per non danneggiare il



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, G.A. Zanoni, *La Pentecoste*.



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, G. Fravaggi *Madonna Assunta*.



Riva, Convento dell'Inviolata, A. Italiani, *Storia del Beato Pietro da Pisa*, particolari.



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, *Ritratto dell'Arciprete Tomei*.

tetto della chiesa. Relativamente agli interni si ricava dal «De Castri Arcensi...» (cit. p. 50) che l'altare principale era costituito da un «*monumento sepolcrale pagano il quale rivoltato e purificato con i sacri riti fu eretto e consacrato come altare maggiore*», sopra al quale fin dal 1434 si collocava un'immagine dipinta raffigurante «*La Beata Vergine con i Santi Michele, Antonio e Pietro*» (A. A. V. V. cit. p. 38). Nella già citata visita pastorale del 1537 viene notato come la chiesa sia dotata di preziosi paramenti, ben disposti ma anche come la sagrestia sia angusta per conservarli in maniera ottimale, si esorta pertanto ad allargarla, ed inoltre si osserva come «*altaria vilia habeant palea*» e come «*totum corpus ecclesiae satis, saltem in tecto, indecens appareat*», pertanto nella predica del giorno dopo, i visitatori esortano i Conti d'Arco e la Comunità a

provvedere al rinnovo della Chiesa (A. A. V. V. cit. p. 35). Nella successiva visita pastorale del 1580 viene ordinato di costruire quattro confessionali all'esterno delle cappelle, come prevedono le norme di S. Carlo del 1565, in cui si prevede la struttura del confessionale «*chiusa ai due fianchi con pareti unite da una grata metallica*» (Santorum, 1985 p. 124); all'esterno i visitatori ordinano che il portico sia rifatto e ricondotto ad una forma più bella e più ornata e che venga esteso per tutta la larghezza della chiesa. Osservano inoltre come il cimitero, male recintato e pieno di ruderi, sia divenuto pascolo per le bestie, ordinano pertanto che venga ripulito e nuovamente recintato (Santorum, 1985 p. 268). In occasione della presenza dei visitatori vescovili si tiene una nuova riunione per determinare i termini di intervento nella chiesa; e appare quindi evidente come negli ultimi decenni del Cinquecento sia ormai maturata la convinzione di rinnovare l'antica pieve. Del 23 gennaio 1613 è il decreto vescovile che assente alla costruzione della nuova Collegiata e stabilisce che l'opera venga iniziata nel termine di tre mesi (App. Doc IV), il 7 novembre viene collocata da parte del conte Giovanni Vincenzo la prima pietra dell'edificanda chiesa (A. A. V. V. cit. p. 59). Ma l'anno 1613 (A.C.A.T. A.V. 7 c. 10) è importante anche perché nella visita pastorale abbiamo l'ultima testimonianza dell'assetto interno della Pieve antica. In particolare vengono elencati i vecchi altari con le relative dediche: «*S. Maria Maddalena*» «*Spirito Santo*» «*Corpo di Cristo*» «*Salvatore*» «*SS. Sacramento*» «*S. Bernardino*» per il quale si comanda che venga provvisto di «*cossini e messali*» e che venga levata la statua del Santo titolare che, «*per esser così difforme rende poca devozione*». I lavori dal 1613 procedono alacremente se già nel 1628 viene celebrata la prima messa. Nel 1630 la peste raggiunge però anche il contado di Arco e causa la sospensione dei lavori di costruzione della Collegiata; fra le tante vittime vi è anche l'arciprete Tomei che, come ricorda il Passamani (1962, p. 241) lasciò tutte le sue sostanze alla Collegiata di Arco, a condizione che «*... il Capitolo celebrasse all'altare di S. Carlo o dello Spirito Santo per il quale già aveva commessa la pala, in buona parte pagata, allo Zanoni*». «*Magistro Gian Anto-*



Arco, Chiesa di S. Anna, G.A. Zanon *La Madonna con i Santi Andrea, Lucia, Bonaventura e Caterina*.

Arco, Convento delle Grazie, Domenico Udine *La Madonna Immacolata*.



nio Zanoni pittore» figura tra i Massari per la Compagnia del SS. Rosario nel 1604 (A.P.A., Compagnia del SS. Rosario, 1581-1643, n. inv. c. 13 r.) e si identifica, quasi certamente, con l'ignoto artista autore della pala raffigurante la *Madonna del Rosario* (scheda 2), il cui pagamento è registrato il 25 marzo 1614 (A.P.A. cit. c. 231 v.). Figura di rilievo nell'ambito della pittura locale presenta una formazione artistica di chiara impronta veronese, avvicinabile ai moduli stilistici della bottega del Brusasorci, che proprio ad Arco lascia una precisa testimonianza della sua arte nella pala con la *Madonna e i tre Arcangeli* (scheda 1) presente nella Collegiata. Lo Zanoni riesce però a rielaborare i suggerimenti veronesi attraverso un proprio linguaggio formale,

denso di notazioni caratteristiche, che personalizzano la sua espressione pittorica. Ad Arco, nella chiesa di S. Anna, una volta S. Andrea, si trova la pala con la «Madonna, S. Andrea ed altri Santi», probabilmente uno dei primi lavori eseguiti, che, considerata la precoce datazione (1596) mostra già l'emergere della sua vigorosa individualità artistica. Diverse opere autografe, firmate o comunque a lui sicuramente attribuibili, (Weber, 1933, ried. 1977 p. 382) si trovano anche nelle zone limitrofe, nelle chiese di S. Martino, Massone e Dro. Il Weber (ibidem) riporta dal Tovazzi che esisteva una sua pala datata 1602 anche nella chiesa di S. Maria delle Grazie. L'ultimo lavoro, di cui siamo a conoscenza è la pala commissionata all'artista dal Tomei, datata 1630, che raffigura la *Pentecoste* e in origine doveva trovarsi sull'altare dello Spirito Santo.

Dopo il flagello della peste i lavori riprendono grazie all'impegno di tutta la Comunità (A. A. V. V. p. 85) e nel 1671 avviene la consacrazione ufficiale (App. Doc. XV); la chiesa, ormai quasi terminata, appare come «*Structura speciosissima*»... *quatuor capellis insignibus in una quoque parte, magnitudinis autem magnificentiae talis ut preter Cathedralem nullam habeat parem in tota hac Diocesi...*» (A.C.A.T., A.V. 13, c. 1 v), la stessa suggestione di grandezza e magnificenza riporta anche il Mariani in «*Trento e il Sacro Concilio*» (1673, ed. Chemelli, a cura di, 1989, p. 603) e la definisce «*Tempio amplissimo di moderna struttura*». Nel 1671 era già terminato anche l'originale fregio a monocromo che decora sia internamente che esternamente la sommità della chiesa, dipinto da Antonio Italiani (A.A.V.V. cit. p. 86 e App. Doc. VII) pittore bresciano, presente dal 1664 nella lista dei forestieri residenti a Riva (App. Doc. VI). Nel 1667 Antonio e il fratello Faustino, pure pittore, ottengono dal «Consiglio dei sei» la cittadinanza rivana a condizione che si impegnino a dipingere, a proprie spese, due pale l'una nella chiesa di S. Brizio e l'altra in quella di S. Giovanni (App. Doc. VIII, IX, X). Nel 1670 Faustino dipinge la bella veduta di Riva, pubblicata dal Mariani in «*Trento e il Sacro Concilio...*» e Antonio, nel 1675, affresca le lunette nel cortile interno del Convento dell'Inviolata, dedicate con vivace gusto narrativo alla

vita del Beato Pietro da Pisa, fondatore dell'ordine dei Gerolimini (Weber, cit. p. 196). Nel 1694 viene commissionato l'antico altare maggiore, opera di Domenico Rossi, detto il Manentino, distrutto poi nella seconda metà del Settecento, che per la «*mole assai grandiosa; tutto di marmo e pietra*» (App. Doc. XVI), corrispondeva alla sontuosità e imponenza architettonica della rinnovata chiesa di S. Maria Assunta. Sopra l'altare doveva collocarsi l'immagine con «*la Vergine Assunta*, opera del pittore Gio. Domenico Fravezzi (A. A. V. V. cit., p., 101), pagato per il lavoro nel 1698. Di questo pittore, che esercitava anche l'attività di scultore, scarse sono le notizie, il Weber (cit. p. 154) lo dice autore delle decorazioni nel presbitero dalla Chiesa delle Grazie, andate distrutte con la riedificazione del convento nel 1856. È probabile comunque che la pala del Fraveggi sia da identificarsi con quella attualmente conservata nei depositi della Parrocchiale, che pur di difficile lettura per il cattivo stato di conservazione, è databile alla seconda metà del Seicento e riprende formalmente moduli riccchi, probabilmente mediati dal dipinto di analogo soggetto, autografo del Ricchi, che doveva trovarsi nella vicina Parrocchiale di Riva del Garda (Botteri, 1989, p. 21). Nel XVIII secolo la Chiesa presenta già problemi di conservazione, nel 1711 viene restaurato il tetto, nel 1719 sono promossi nuovi interventi che, tra l'altro, prevedono la tinteggiature delle cappelle, delle due sagrestie e del Choro (A.A.V.V. p. 102). Altri restauri sono segnalati nel 1762 e nel 1787 (A.A.V.V. p. 103-107).

Nel corso del XVIII secolo vengono integrati gli arredi della Chiesa grazie alle donazioni dei conti d'Arco, che promuovono la costruzione di ben tre altari e donano numerosi dipinti come pure argenti e paramenti, o di nobili famiglie locali, come i Fragiorgi a cui viene riservata una cappella in considerazione del fatto che avevano accettato l'abbattimento dell'al-

tare, già eretto dai loro avi, nella cappella di S. Antonio demolita per fare posto alla nuova Collegiata (A.A.V.V. cit. p. 90). I Fragiorgi dedicano il nuovo altare a S. Antonio e «*... fino all'anno scaduto 1762 trovavasi detta Cappella dal capo fino al fondo degli angoli de' Pilastri laterali e dentro ancora di essi coperta di Sacre Pitture*» (Passamani, cit. p. 241). Al 1737 risale la *Via Crucis*, disposta a coppie nelle cappelle laterali, donata dalla contessa Giovanna d'Arco, e ornata di cornici in stucco nel 1762 (Passamani, ibidem p. 40), che però, completamente ridipinta ed in parte sostituita conserva ancora pochi elementi originali. Nell'Ottocento la chiesa completa gli arredi interni con l'acquisizione della bella pala con la *Madonna e i Santi Bernardino, Rocco e Sebastiano* (scheda 11) eseguita, su incarico del Podestà di Arco, nel 1834, da Domenico Udine l'artista fiorentino amico del filosofo Antonio Rosmini e del pittore rivano Giuseppe Craffonara, che, ormai famoso, riceve diversi incarichi nel territorio arcense tra cui la bella pala dell'«*Immacolata*» per la chiesa del Convento delle Grazie, e la decorazione ad affresco nella chiesetta annessa al Convento delle Servite di Arco. Nella visita pastorale del 1839 la Collegiata viene descritta con queste parole: «*La chiesa Arcipretale di Arco appartiene certamente alle più belle chiese di questa Diocesi, maestosa nella sua regolare struttura, fornita di ben costruiti altari, e tenuta con ordine e nettezza*» (A.P.A. A.V. Vol. 73). Il recente restauro architettonico (1990-1991) ha restituito alla chiesa l'originale cromia seicentesca, evidenziando il contrasto coloristico tra le bianche pareti e il fregio monocromo che corre in tutta la parte alta della chiesa; nel corso del 1992 inoltre si è proceduto anche con il restauro delle pale d'altare, e dei due quadroni collocati sopra le porte laterali, che, ricollocati nella loro sede naturale, ci permetteranno di apprezzare nella sua recuperata integrità un complesso monumentale di grande valore artistico.

Giovanni Battista Unterveger, *Veduta di Arco dall'Hotel dell'Olio*,
post. 1872-1885.



Atto di battesimo di Giovanni de Turri datato 19 febbraio 1611:
padrino è «il nobile e magnifico signor Giovanni Maria Filippi di
Dasindo architetto della Sacra Maestà Cesare» (Vigo Lomaso,
Archivio Parrocchiale, *Registro dei Battezzati*, vol. I, p. 761).

De dictis Morettis ves. de. com. m. 1611
Die 19 Februarij ibid
Joannes filius Innocentis et eius uxoris Mariae
et Philippi Dasindi bap. fuit per auctoritate
et admodum Reverendum patrem tunc temporis
Hieronymum Torum & Gargano tunc
temporis Comarij predicator, quod d. m. s.
fuit suscepit nobile et mag. d. m. s. Jan-
nes Maria et Philippus vultu predicta
sacra sacra Maestatis architecton. et
Antonij filii & Dominici & Donati d.
villa vici

GIOVANNI MARIA FILIPPI ARCHITETTO MITTELEUROPEO

Paola Maria Filippi e Pietro Marsilli

19 Februarii 1611. Joannes filius Innocentis et eius uxoris Mathiae de Thuris de Dasindo baptizatus fuit per venerabilem et admodum Reverendum presbiterum Hieronymum Iorium de Gargano tunc temporis Lomasis predicatorem quem de sacro fonte susceperunt nobilis et magnificus Dominus Joannis Maria de Philippiis ruris predicti nunc Sacra Caesarea Maiestatis architectus et Antonia filia domini Ser Dominici de Donatis de villa Vigi (Vigo Lomaso, Arch. Parr., Battezzati, I, c. 761).

Come si evince da questo atto battesimale della pieve del Lomaso, nel 1611 il nobile Giovanni Maria Filippi è a Dasindo, il paese dove è nato e dal quale è originaria la sua famiglia. Vi è ritornato – al tempo è infatti architetto alla corte di Rodolfo II d'Asburgo a Praga – per fare da padrino ad un battesimo, come già era accaduto in anni precedenti: i documenti ritrovati riportano infatti il suo nome alle date del 2 dicembre 1596 e del 19 settembre 1600.

La testimonianza riportata è di estrema importanza per due motivi. In questo periodo il Filippi è all'apice della carriera e della fama quale architetto alla corte cesarea. Tuttavia i suoi legami con la madrepatria non si sono interrotti, al contrario. Non disdegna mantenere i contatti con i luoghi d'origine: lo dimostra in una maniera molto concreta accettando di fare da padrino. In secondo luogo, ed il fatto riveste in questa sede particolare significato, tale sua temporanea presenza in Trentino può essere letta in stretto riferimento alla ideazione della Collegiata di Arco, i progetti della quale verranno approvati di lì a due anni, nel 1613, come risulta dai rogiti del notaio Giovanni Perugini di Arco.

Ma chi è veramente il nobile e magnifico signore

Giovanni Maria Filippi, architetto della Sacra Maestà Cesarea?

Per secoli le notizie sulla sua figura sono state assai frammentarie e solo di recente si è riusciti a reperire negli archivi un sufficiente numero di documenti da poterne tracciare ora un profilo piuttosto preciso della vita e delle opere.

Le fonti documentarie antecedenti il 1595, anno del matrimonio di Giovanni Maria Filippi, sono praticamente inesistenti. Si conoscono i nomi del padre - Bartolomeo - di un fratello - Antonio - e di un cognato (non si sa peraltro se marito di una sorella sua o di una sorella della moglie) - Giovan Battista Cavalcabò. L'accurato e sistematico spoglio dei registri parrocchiali dei battezzati, dei morti e dei matrimoni della pieve del Lomaso non ha permesso di trovarne traccia prima di questa data. Mancano dati certi anche in relazione sia alla sua famiglia di origine che a quella della moglie. I nomi dei padri dei due sposi, ricavabili entrambi dall'atto di matrimonio, non sono stati di nessun aiuto.

Intorno agli anni 1577 - 1600 nei registri consultati è spesso testimoniato un tal M^o Bartolomeo Filippi, marito di una certa Pasqua di Antonio Intini di Lundo dalla quale fra il 1581 ed il 1594 avrebbe avuto avuto cinque figli. Considerando che questo è l'unico Bartolomeo Filippi di cui si è trovata notizia e che per l'età potrebbe essere il padre dell'architetto, si avanza l'ipotesi che Giovanni Maria ed Antonio siano figli di un precedente matrimonio di Bartolomeo - di cui non si può peraltro aver testimonianza, visto il cattivo stato di conservazione dei registri e in particolare le loro lacune.

Il primo dato certo della vita di Giovanni Maria

Filippi è quindi il matrimonio, contratto nella pieve di Vigo Lomaso il 23 luglio 1595 con Blasìa, figlia di Francesco Olivieri di Campo Minore, testimoni Giovanni Donati di Vigo e Domenico Casini di Campo Maggiore: *dies 23 Iulii 1595. In ecclesia Sancti Laurentii plebis Lomassi fuit contractum matrimonium iuxta formen sacrosancti Concilii tridentinii inter legitimas personas Magistrum Joannem Mariam filium Bartholomei de philippis de dasindo et Blasiam filiam Francisci de olive-riis de campo parvo. Me presbitero pancrazio pedroto capellano presente et interroganti et testibus Ioanne de donatis de vigo et dominico de casinis de campo magno* (Vigo Lomaso, Arch. Parr., Matrimoni, I, c.n.n.).

Questa registrazione, in riferimento al Filippi artista, è una testimonianza preziosa: nel 1595 il Nostro è già *Magister* ed ha quindi concluso la propria formazione professionale. Dove e con quali artisti e maestri, per quanto tempo e a spese di chi, allo stato attuale delle ricerche, queste domande costituiscono solo altrettante ipotesi di lavoro.

La sua famiglia con ogni probabilità disponeva di mezzi. L'atto per il conferimento di nobiltà a lui ed al padre, del 22 gennaio 1610 e che sarà analizzato più avanti, in riferimento a quest'ultimo parla di servizi resi all'imperatore *in toga et in armis*. (App. Doc. n. III). I documenti ricordano inoltre che alla famiglia anche antecedentemente al 1610, da parte dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo, erano stati concessi una patente di nobiltà e lo stemma. (App. Doc. n. II). Si può quindi ragionevolmente supporre che i Filippi, al diretto servizio dei governanti, godessero di una certa agiatezza e in ogni caso di sufficienti appoggi e conoscenze. Da non trascurare che in due documenti del 1604 anche il fratello Antonio viene ricordato al servizio dell'imperatore Rodolfo II.

La prima opera conosciuta del Filippi – il complesso dei lavori per la chiesa di Dasindo – è un manufatto che permette di avanzare qualche ipotesi circa il percorso formativo di questo artista che portò in Trentino stimoli e proposte inediti.

La chiesa di Santa Maria di Dasindo è un antico santuario, il cui primo documento risale al 1251. Nel 1537 e 1580 è semplicemente ricordata nei verbali





Venezia, convento di San Giorgio Maggiore: portale dell'atrio dello scalone d'onore (Baldassarre Longhena 1641-43).

Pagina a lato in alto: Dasindo, chiesa di Santa Maria: portale, particolare della firma di Giovanni Maria Filippi.

Pagina a lato in basso: Dasindo, chiesa di Santa Maria: portale.

redatti dai visitatori pastorali. Nel 1596, come si legge sul portale, il Filippi firma e data l'opera (MDLXXXVI - IO. MR. PHIL. DAS. OPUS. F.) di ristrutturazione dell'edificio, un rimaneggiamento che, soprattutto per le caratteristiche del portale e la presenza delle cupole emisferiche, rende la chiesa unica nel panorama trentino e tale da permettere di valutarla alla pari di ben più famose opere di area veneta e romana.

Il portale, sorretto da due colonne lisce poggianti su alti plinti e sormontate da capitelli ionici, ricco di una complessa trabeazione in marmi policromi e ornato da una serie di rosette scolpite con rara maestria, è caratterizzato da un imponente arco spezzato «a trapezio». Tale particolare ha un illustre precedente: la romana Porta Pia progettata da Michelangelo nel 1561. Un'opera rivoluzionaria, *«l'ultima rinuncia alla similitudine tra architettura e scultura»*, «una cosciente contaminazione dell'architettura classica», *«il repertorio del manierismo e del barocco borrominiano»*. Per Cesare Brandi è la prova e la dimostrazione di come *«fino agli ultimi anni di vita, Michelangiolo è una fonte perenne e anticipa il futuro»*. È in questo *«futuro»* che dobbiamo includere anche il portale di Dasindo. Basti ad esempio porlo a confronto con alcuni portali presenti in complessi conventuali veneziani, realizzati da artisti ben più noti del Filippi, ma del tutto simili al suo, e ad esso coevi o successivi: quello della biblioteca dei Tolentini, costruito su disegni dello Scamozzi dopo il 1595 e quelli del dormitorio e della biblioteca dei SS. Giovanni e Paolo, cui Baldassarre Longhena attese a partire dal 1660. Ancor più simili, e caratterizzati dallo stesso arco spezzato prima concavo e poi convesso che troviamo a Dasindo, alcuni portali nel convento di San Giorgio Maggiore: quelli del chiostro «dei cipressi» realizzati dopo il 1579 su disegni di Palladio e, soprattutto, i due portali laterali alla base dello scalone d'onore che Longhena costruì fra il 1641 e il 1643.

A fronte di quest'intreccio di relazioni fra Roma e Venezia, di converso occorre sottolineare la unicità, in area locale, del portale della chiesa di Santa Maria di Dasindo: esso non riprende affatto coevi modelli trentini, e nel Trentino non conosce neppure imitazioni.

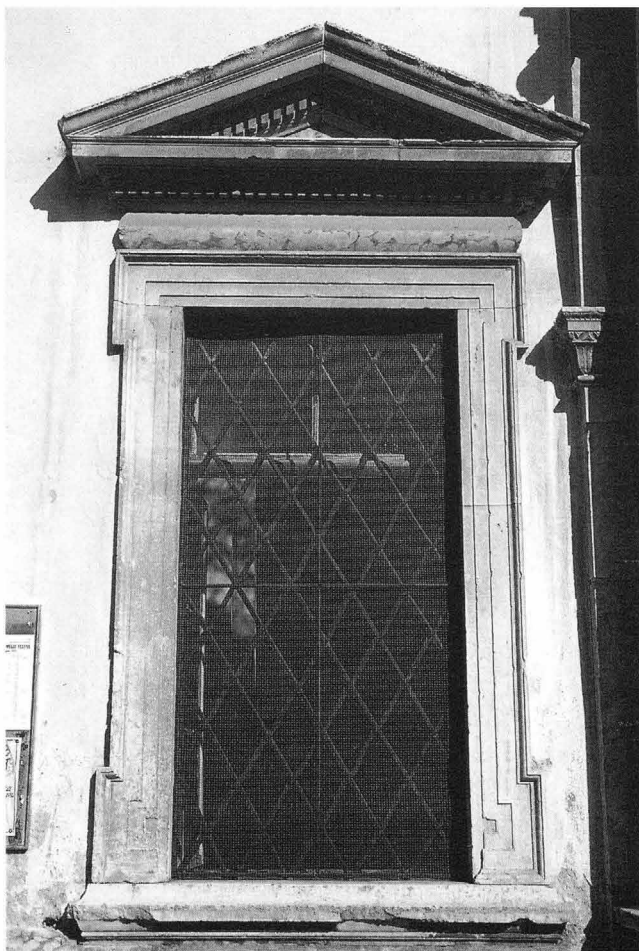
Quest'opera architettonica, qualificata dalla mag-

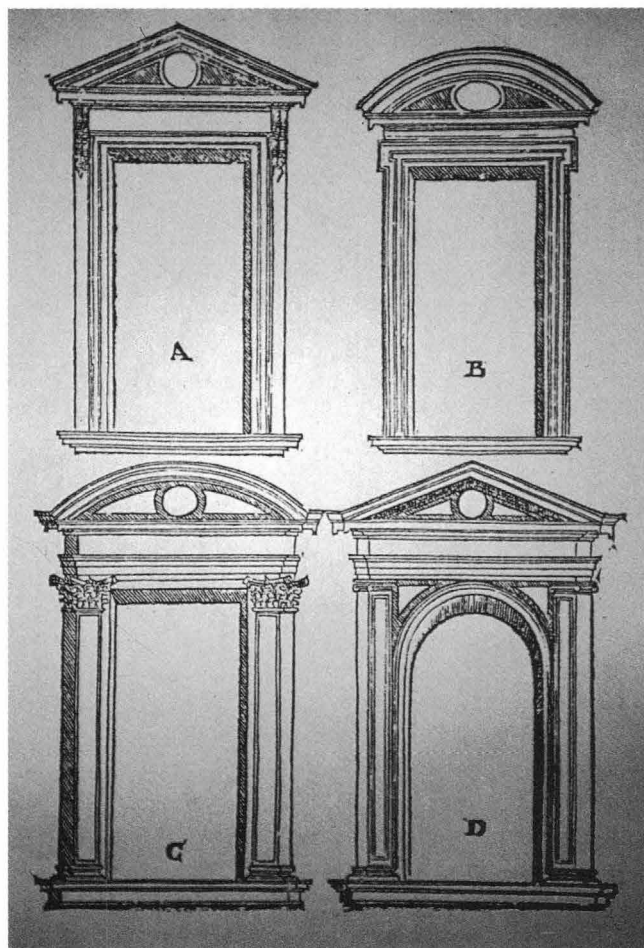
gior parte dei critici semplicemente come «opera giovanile», ci pare vada considerata in una diversa prospettiva che escluda dall'aggettivo «giovanile» ogni connotazione riduttiva implicita nel termine: opera giovanile sì, se si vuole, perché presumibilmente realizzata in giovane età, ma non certo tale per tratti acerbi ascrivibili a immaturità o scarsa esperienza.

Al riguardo non paia secondario il ricordare che, fin dalla prima noticina anonima sul Filippi apparsa sul «Bote für Tirol» nel 1825 per arrivare alla voce «Giovanni Maria Filippi» del Thieme – Becker, la data, 1596, viene quasi sempre indicata sbagliata. O 1569, anno riportato dal giornale e ripreso dal Lemmen e dal Nagler, o 1586, anno indicato dal Thieme – Becker e ripreso da quasi tutti i critici e commentatori successivi. Non possono tuttavia sussistere dubbi perché essa è scolpita e ancora chiarissimamente leggibile sulla trabeazione. L'errore nella datazione è di importanza solo apparentemente irrilevante: lasciando aperto un arco temporale di moltissimi anni fra questa e le opere successive ha favorito diverse speculazioni e supposizioni prive di fondamento. In realtà, dalla data del matrimonio in poi, le fonti documentarie permettono di seguire con una certa puntualità e senza intervalli cronologici di rilievo le vicende dell'artista.

Stilisticamente parlando, ed in mancanza di documenti scritti, al di là del portale che reca la firma, nella chiesa di Dasindo possono essere attribuiti al Filippi anche altri importanti interventi.

All'incirca un secolo prima la originaria struttura romanica era stata quasi completamente sventrata. Sul lato settentrionale della navata erano state aggiunte due cappelle poco profonde, su quello meridionale una, era stato inglobato il bel campanile romanico e costruita ex novo una scala a chiocciola d'accesso allo stesso. L'aula era stata prolungata di una campata alle cui estremità si erano costruite due cappelle laterali anteposte alle altre e al vano del campanile. Pur conservandosi nel suo impianto primigenio, la originaria cappella romanica era stata dunque trasformata in una ben più vasta chiesa con su entrambi i lati la soluzione delle cappelle in successione, separate da setti murari. Per assicurare l'illuminazione a tutto il





Le quattro figure qui davanti dimostrate, potranno servire accidentalmente per finestre, & per usci anchora si dà camere, come dà sale: & etiam ciascuna di queste potrebbe servire per la porta principale d'una casa, et medesimamente d'un tempio. Sebastiano Serlio, I sette libri dell'architettura, Libro Settimo (edizione di Francesco de' Franceschi, Venezia 1584, p. 77).

Pagina a lato in alto: Dasindo, chiesa di Santa Maria: portale, particolare dell'arco con le rosette e della trabeazione con la data MDLXXXVI.

Pagina a lato in basso: Dasindo, chiesa di Santa Maria: facciata, finestra settentrionale.

complesso, sulla facciata s'era aperto il rosone ancora visibile e, sia nell'aula che nell'abside, una serie di monofore a tutto sesto, oggi tamponate ma perfettamente individuabili. Il vecchio e il nuovo erano stati anche visivamente fusi in un unicum per mezzo della cornice in pietra bianca che gira per tutto l'interno della chiesa all'altezza dei capitelli dei pilastri rinascimentali sui quali poggiano i costoloni delle volte.

Su tale complesso già così «modernizzato» il Filippi interviene in maniera significativa soprattutto con una serie di aperture. In facciata, ai lati del portale, pone due finestre rigorosamente rettangolari incorniciate da fini modanature e sormontate da timpani, di netta derivazione serliana. Lungo le fiancate, al posto delle monofore, apre delle finestre termali, anche queste oggi tamponate e pur chiaramente individuabili. Orna l'incrocio dei costoloni della prima campata con una rosetta che riprende il motivo decorativo del portale.

Ma soprattutto, al Filippi può essere attribuito tutto il transetto, ottenuto da un ampliamento simmetrico delle due cappelle laterali all'altezza della terza campata, le due cupole che ne sovrastano i bracci e i due portali laterali di accesso. L'illuminazione è qui assicurata da due grandi finestre fra loro identiche, poste al termine dei due bracci. Si tratta di finestre termali come quelle tamponate delle fiancate: perfettamente semicircolari, l'arco vi è sostenuto da due elementi portanti verticali, due pilastri gemelli che ne dividono in tre settori la luce.

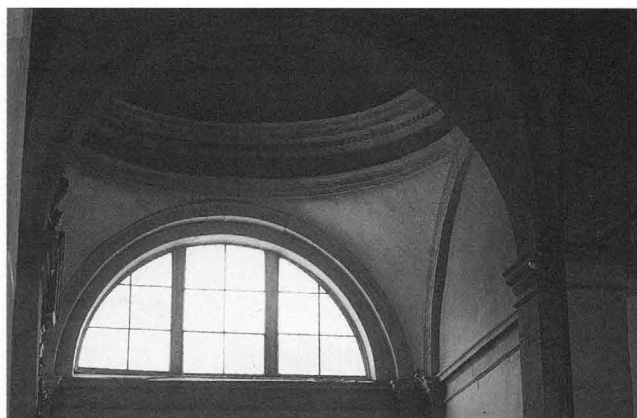
Tale particolare tipo di finestra è qualcosa di più di una chiara ispirazione palladiana: delle chiese di Andrea Palladio e dei suoi numerosi seguaci è una caratteristica fissa. Per rendersene conto basterà ricordare alcuni esempi veneziani. Una o più finestre termali dominano le facciate delle chiese di San Francesco della Vigna costruita da Palladio nel 1562, di Santa Maria della Presentazione («delle zitelle») alla Giudecca, realizzata da Jacopo Bozzetto fra il 1582 e il 1586 con modificazioni partendo da un modello del Maestro, o di San Trovaso, del 1584. Una successione di termali lungo le fiancate erano già state progettate per San Giorgio Maggiore intorno al 1566, per il Redentore intorno al 1577, per San Pietro in Castello nel 1588.

Lo stesso Filippi, più di dieci anni dopo l'intervento di Dasindo, riproporrà le finestre termali per le chiese della Collegiata di Arco e della Trinità di Praga: quattro e, rispettivamente, tre su entrambe le fiancate, più una, nell'abside e sulla facciata.

Anche in relazione alle cupole del transetto si possono e si devono citare dei precedenti veneziani (si pensi ad esempio alla cupola di San Zaccaria): perfettamente emisferiche, prive di tamburo, a lanterna cieca, le due cupole poggiano su quattro grandi archi a tutto sesto fra di loro gemelli che si impostano su mensole poste in quadrato. A nord e a sud sono gli archi della finestra e quello di accesso al transetto. A ovest e a est si tratta invece di due archi ciechi le cornici dei quali, modanate in pietra bianca, sono state realizzate col marcato intento di creare un assoluto equilibrio di spazi e di volumi.

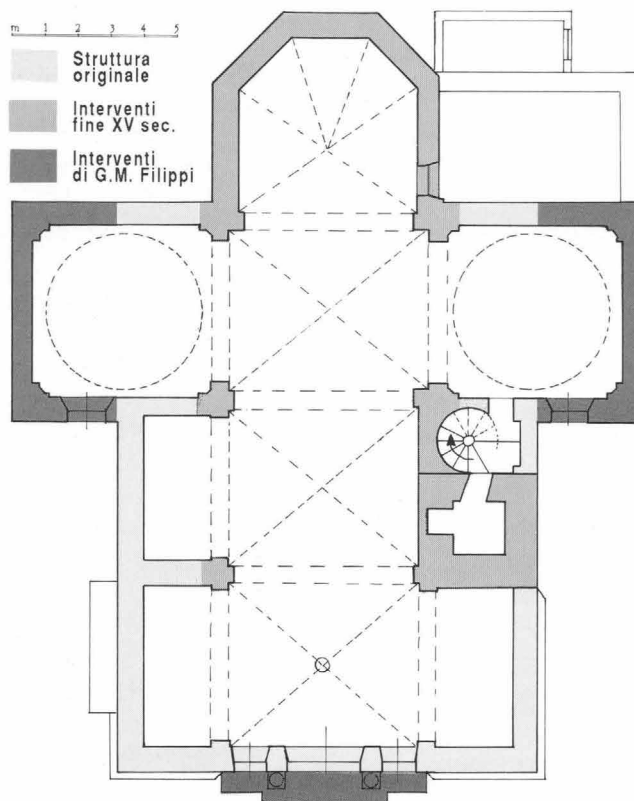
Il nuovo impianto che la chiesa ha assunto dopo la ristrutturazione viene così a caratterizzarsi per la voluta e marcata simmetria sottolineata dalle proposte decorative oltre che dagli elementi strutturali: un complesso armonico che neppure le modifiche successive nella disposizione degli altari e degli arredi interni ha potuto alterare.

La bibliografia critica sull'architettura di fine Cinquecento - inizio Seicento ha sempre preso in considerazione un ampio spettro di riferimenti, in particolare per artisti che operarono nell'area alpina ed in generale nell'impero asburgico. Non deve dunque stupire, nello specifico della chiesa di Dasindo, la possibilità di rintracciare in essa non solo suggestioni palladiane di quella Venezia ove, non va dimenticato, era attivissimo il trentino Alessandro Vittoria, ma anche, ad esempio, romane quali possiamo rilevare in diversi interventi di Martino Longhi il Vecchio, di Domenico Fontana o di Giacomo della Porta. Analogie che fanno riflettere le ritroviamo pure nella chiesa di Sant'Onofrio, famosa presso il grande pubblico perché nel chiostro vi morì Torquato Tasso, ma storicamente importante per il Trentino perché vi sono sepolti i Madruzzo sotto la signoria dei quali il Filippi nacque ed esplicò la propria attività e sotto il cui patrocinio, forse, soggiornò e studiò a Roma.



Dasindo, chiesa di Santa Maria: interno, particolare del transetto meridionale.

Dasindo, chiesa di Santa Maria: pianta.





Dasindo, chiesa di Santa Maria: particolare del portone principale d'accesso.

Il 1596, l'anno indicato sul portale è anche l'anno in cui viene battezzato il primogenito del Filippi, Antonio: *die 3 Iunii 1596. Antonio filius Magistri Joannis Mariae de Philippis dasindi, et Blasiae, eius uxoris baptizatus fuit. patrini fuere dominus Antonius de donatis de dasindo, et Margarita uxor innocentis de pratis de dasindo* (Vigo Lomaso, Arch. Parr., *Battezzati*, I, c. 421).

Quattro anni dopo, l'11 ottobre 1600, viene battezzata una figlia, Maria.

Le vicende del Filippi da questo momento assumono respiro internazionale. Il raggio dell'attività documentata si allarga e ci permette di seguire il Nostro in una serie di spostamenti ragguardevoli dato il momento storico e date le distanze ch'egli percorre.

Nel marzo del 1602 Giovanni Maria Filippi è a Praga al servizio dell'imperatore Rodolfo II d'Asburgo. La notizia è desunta da una nota della *Böhmische Kammerbuchhalterei* del 27 settembre 1607 nella quale testualmente si afferma che «*Il succitato architetto è stato chiamato ed ingaggiato (bestelt und angenommen) lo scorso 1602, in marzo, con uno stipendio ordinario annuale di 360 fiorini renani più 100 talleri di sovvenzione, per una cifra complessiva di 408 talleri e 40 corone, vale a dire 34 talleri al mese.*» (Jahrbuch..., XXX-1911/12, n. 20213).

Nel 1602, dunque, il Filippi gode di fama e credito tali da essere chiamato a corte. E certo non ad una corte qualsiasi. Già dal 1583 Rodolfo II viveva stabilmente a Praga: la splendida capitale boema era così diventata per la seconda volta il cuore dell'Impero trasformandosi in uno dei centri nevralgici della politica internazionale. Inoltre, sotto l'egida personale di Rodolfo, uomo di alta cultura, grande collezionista e mecenate, si stava profilando come uno dei maggiori centri europei di produzione e di commercio culturale e artistico.

A Praga il Filippi deve portare a termine l'opera e più in generale prendere il posto di Giovanni Gargioli, architetto di Fivizzano nei pressi di Firenze, già attivo a Innsbruck e a Vienna, e che dal 1586 era stato nominato architetto alla corte cesarea quale successore di Pietro Ferabosco.

Risale a quell'anno, il 1586, un primo progetto di massima per la sistemazione del castello e delle pertinenze, progetto che il Filippi rispetterà e perfezionerà a partire dal 1602. Il Gargioli aveva infatti lasciato la corte rudolfina nel 1598 per ritornare a Livorno, dove avrebbe diretto i lavori di fortificazione voluti dal granduca Ferdinando I de' Medici.

Si può supporre che il nome di Giovanni Maria Filippi sia stato suggerito all'imperatore dal padre che, come si è già accennato, dal diploma di nobiltà del 1610 risulta al servizio del monarca *in toga et in armis*, anche se nulla di più preciso è dato sapere circa gli incarichi da lui ricoperti. Ma a presentare il Filippi alla corte di Praga potrebbe essere stato lo stesso principe vescovo di Trento Ludovico Madruzzo che aveva stretti rapporti di amicizia e collaborazione con l'imperatore. Comunque, suggerimento o presentazione, se mai ci furono, dovevano poggiarsi su indiscusse referenze professionali ed artistiche, tali da assicurare piena soddisfazione a tutti.

Il primo documento che testimonia dell'attività edificatoria del Filippi a Praga è del marzo del 1604 ed è costituito da un dettagliato preventivo di spesa per una serie di lavori relativi a una radicale opera di ristrutturazione e rinnovamento alla *Prager Burg*:

«23 marzo 1604. Preventivo non vincolante di ciò che Vostra Maestà imperiale vorrà comandare graziosamente che venga messo a disposizione perché quest'anno possano essere completamente terminati i lavori dei nuovi edifici del castello in Praga, ecc. in tutte quelle sue parti come di seguito elencate, ad esclusione tuttavia dei lavori di carpentieri, falegnami e vetrai:

Nuove scuderie: i lavori necessari al completamento del nuovo edificio nei pressi del lungo ponte di legno ammonteranno all'incirca a 1500 fiorini per muratori, operai, legname e quant'altro necessita.

Muraglione attorno al bastione del castello: spesa per la realizzazione di una robusta muraglia attorno al bastione all'esterno del nuovo edificio, per pietrame, trasporto e lavoro: all'incirca 700 fiorini.

Nuova galleria: in base ad un modello già predisposto, Vostra Maestà vuole veder realizzata all'esterno del nuovo edificio verso il piazzale una nuova galleria raddoppiata in altezza. I costi si aggirerebbero all'incirca: lavoro di scalpellino, anche in stucco, e trasporto: 2000 fiorini; sabbia, pietra e trasporto: 300 fiorini, lavoro di muratura 900 fiorini; carpenteria e lavoro di ricopertura in coppi: 200 fiorini.

Giardino pensile con giochi d'acqua: per la costruzione di un giardino pensile con giochi d'acqua: nuove condutture da portare fin qua, che richiedono in tutto 600 clafter di lavori in muratura, al prezzo di 2 scellini il clafter, per un totale di 750 fiorini. <1 Klafter = 170 cm ca.>

Fontane: spesa per le due nuove fontane con giochi d'acqua nel nuovo giardino per le quali devono essere procurati i bei marmi di Linz: all'incirca 4000 fiorini.

Löwenhaus: spesa per la costruzione di una nuova galleria, ampliamento di una più piccola nel Löwenhaus e conseguentemente ampliamento delle stanze nel Löwenhaus stesso per un volume di 600 clafter di opera in muratura. Ogni clafter all'incirca due scellini e mezzo per un totale di 7500 fiorini.

Ruota: spesa per l'approntamento della ruota e di quant'altro necessita per il mulino di Vostra Maestà: 800 fiorini.

Opere di riparazione: spesa per opere di riparazione del castello in Praga e degli edifici ad esso circostanti: 100 fiorini.

Karlov: per copertura del tetto della chiesa di Karlov sono necessari 80 Zentner di rame, il cui costo comprensivo del lavoro ammonta a circa 1900 fiorini. <1 Zentner = 100 kg ca.>

Legname, falegnami e lavoro di muratura, circa 500 fiorini.

Coppi e calce: ed inoltre coppi e calce per la ristrutturazione ed il completamento di tutti gli edifici indicati sopra: 2500 fiorini.

La somma ammonta ad un totale di circa 17800 fiorini.

Atto del 23 marzo anno ecc. 1604.

Giovanni Maria Filippi, costruttore - J. Huebel scrivano.

Firmato di proprio pugno» (Jahrbuch..., XIX-1898, n. 16448.

L'impegno dell'architetto si esplica quindi su più fronti, e va dalla più semplice attività di capomastro per il rifacimento del manto di copertura della chiesa di Karlov fino a quello, di indubbio maggior prestigio, di progettista della nuova *Galerie* e in seguito dello *Spanischer Saal*.

Quasi contemporaneamente, con un decreto del 23 agosto 1604, il Filippi viene chiamato a dirimere una questione di danni a fabbricati che vede coinvolto un certo Dietrich Knapelle e tre settimane dopo, il 15 settembre, viene nominato commissario con analoga funzione: verificare i danni e far accordare le parti convenute.

Incarichi delicati, il cui conferimento si può considerare esplicito riconoscimento di notevoli capacità tecniche ed indubbie qualità morali, onestà ed equità in primis.

Il 5 maggio 1607 nella chiesa parrocchiale di San Vito a Praga è battezzato il terzo figlio di Giovanni Maria, Rodolfo, cui fanno da padrini l'imperatore stesso nella persona di un proprio rappresentante, il viceré di Boemia principe Karl von Liechtenstein per il quale era presente Johann Chrysostomus von Frepple, Johann Baptist Pecz, nonché le mogli dell'*Oberster Kanzler* e del *Vizekanzler*. Superfluo notare che la fortuna del Filippi in questo momento doveva essere all'apice ed il favore che godeva presso l'imperatore

massimo: non si spiegherebbero altrimenti fatti così significativi come il dare al figlio il nome del proprio signore e soprattutto l'onore che il Kaiser si prestasse a far da padrino al bambino.

Qualche mese dopo il battesimo del figlio (e comunque prima del 24 settembre 1607, data di protocollo della missiva) il Filippi presenta a Rodolfo II una supplica firmata di suo pugno perché gli venga concesso «*oltre allo stipendio netto annuale comprendente cento talleri di sovvenzione, pari a quanto percepito dal suo predecessore Johann Fiorentino, una miglioria di 100 talleri dal momento della sua presa di servizio, in considerazione che egli Giovanni Maria Filippi, con moglie e figli, a proprie spese era venuto a Praga da Roma ed aveva fatto arrivare a Praga da Graz anche suo fratello per graziosissimo desiderio di sua maestà, e l'aveva mantenuto: fino a questo momento però non era stato rimborsato nè in alcun altra forma era stato risarcito*». La *Böhmische Buchhalterei* il 27 settembre 1607 rimarca l'esattezza dell'osservazione che «*il predecessore Joan Gargiolli di Firenze percepiva oltre allo stipendio annuale di 480 fiorini anche una sovvenzione di 200 talleri*». (*Jahrbuch...*, XXX-1911/12, n. 20213). La pratica viene procrastinata ed evasa positivamente solo di lì a qualche mese, il 26 gennaio 1608.

Nel 1609 inizia per il Filippi un periodo di intensi viaggi che lo vedono presente in località italiane e tedesche con incarichi di vario genere: di carattere semplicemente esplorativo, in qualità di esecutore e nelle funzioni di progettista vero e proprio.

In Italia, dove si trova con la famiglia e dove è giunto con carrozza e cavalli propri, lo raggiunge la notizia della concessione di una patente di nobiltà da parte dell'imperatore in data 22 gennaio 1610; il diploma era stato da lui sollecitato con una supplica, l'originale della quale è conservato negli archivi viennesi.

La consuetudine di nobilitare chi contribuiva ad accrescere lo splendore della corte era prassi usuale nella Praga rudolfina dove la pratica dell'arte era tenuta in altissima considerazione. Anche in questo particolare il Filippi viene così a ripercorrere la via a suo tempo già percorsa dal Ferabosco e dal Gargiolli.

Durante il viaggio in Italia del 1609 - 1611 il Filippi soggiorna di nuovo anche a Dasindo, come già si è letto nel documento introduttivo, e la circostanza ci pare rimarchevole perché di lì a due anni egli avrebbe fornito il progetto per la Collegiata di Arco, scelto dal Consiglio della chiesa per il desiderato rifacimento totale del preesistente edificio. È molto verosimile che proprio in occasione della sua venuta abbia stabilito i necessari contatti e preso accordi in merito.

Ricordata per la prima volta in un documento del 30 novembre 1144, agli inizi del '600 la pieve di Santa Maria di Arco è in uno stato di totale degrado, per cui la comunità arcense negli anni intorno al 1610 decide l'erezione di un nuovo edificio di culto. A una formale richiesta in merito, il 23 gennaio 1613 il principe vescovo Carlo Gaudenzio Madruzzo dà licenza di abbattere la vecchia chiesa per edificarne una nuova e più ampia. Il 3 giugno 1613 i rappresentanti della Comunità e dei conti d'Arco «*dixerunt et retulerunt ac declamaverunt eamdem Ecclesiam Colegiatam Sancta Maria Arci noviter fiendam et costruendam esse cum Choro versus meridiem et versus moeniam dicti oppidi Arci modo et forma prout in disegno ipsis ut dictum fuit dato per Magnificum D. Joannem Maria Architectum in curte Caesarea*» (Trento, Arch. di Stato, Arch. Notarile, G. Perugini, 1613).

Il 7 novembre di quello stesso 1613 viene solennemente posta la prima pietra. Per una serie di ragioni (la presenza di un progetto alternativo a quello del Filippi e i conseguenti contrasti e le indecisioni sul quale dei due seguire, divergenze di ogni tipo fra le tre comunità di Arco, Gardumi e Mentari e fra queste e i conti, la peste del 1630, sistematiche difficoltà economiche) la fabbrica va avanti assai a rilento. Nel 1628 si celebra la prima messa in una chiesa tutt'altro che finita: i muri perimetrali erano stati elevati solo molto parzialmente e le coperture erano effimere. Solo nel 1668 si completa la volta e il 15 maggio 1671 viene solennemente consacrata.

Lunga oltre 53 metri e larga (internamente) 17,90, è una chiesa ad aula unica. In particolare la visione planimetrica ne esalta la pressoché perfetta simmetria: lo spazioso presbiterio, rettangolare, è affiancato da due

sacrestie e da due anditi che comunicano con queste e con l'esterno; al centro di ciascuna fiancata una porta laterale raccorda due coppie di cappelle in successione divise da setti murari; all'ingresso di facciata lo spazio viene lateralmente ristretto da due vani di servizio. Anche l'analisi dell'alzato rivela una rigorosa simmetria: sia l'aula centrale che le otto cappelle laterali, che misurano rispettivamente 22 e 11 metri sono voltate a botte; l'atrio è fortemente ribassato dalla sovrastante cantoria. La monumentale facciata, alta 30 metri e larga 28, è vistosamente divisa in senso orizzontale in tre parti: il frontone a timpano e i due ordini nei quali si scandisce la parte centrale, fra di loro divisi da un largo e articolato marcapiano. Ciascuna di queste tre zone ha una sola apertura, e relativamente non grande: al centro, sovrapposti l'uno all'altro, sono il portale d'accesso, una finestra parimenti rettangolare e un occhio. L'orizzontalità che nasce da tale struttura viene controbilanciata da dodici lesene: le sei doriche del primo ordine e le sei ioniche di quello superiore.

La scansione ortogonale la si ritrova anche sulle imponenti fiancate: elementi verticali i sette pronunciati contrafforti che nella parte superiore sono riccamente sagomati a volute, orizzontali i tettucci delle cappelle laterali raccordati fra di loro da un'alta e moscia fascia continua. Anche le due porte, le quattro finestre termali e gli occhi rispettano ed anzi esaltano il rigore simmetrico delle fiancate. Da non trascurare i raffinati portoni lignei laterali: anche questi potrebbero essere stati realizzati sulla base di schizzi del Filippi. Il particolare ci è suggerito da un confronto col portone di Dasindo, dal quale emergono qualcosa di più che non singolari analogie.

Il conte Adamo Chiusole nel 1782 dice questa chiesa «architettata dal chiaro Sansovino»: un'attribuzione errata, ma d'altronde il Chiusole non aveva a disposizione i documenti poi rintracciati e pubblicati nel 1900 da Emilio Bortolotti. Stilisticamente, peraltro, tale attribuzione appare per certi versi plausibile perché nella Collegiata si possono rintracciare analogie che la legano a tutta una serie di chiese veneziane progettate dal Sansovino. Anche se con maggiore precisione la si può confrontare con opere lagunari di architetti della



Arco, Collegiata: particolare della porta occidentale.



Stemma nobiliare conferito il 22 gennaio 1610 dall'imperatore Rodolfo II a Giovanni Maria Filippi, a suo padre Bartolomeo di Dasindo e a suo cugino Nicolò Filippi di Rovereto.



Arco, Collegiata: schema della facciata.

generazione successiva, in primis il Palladio o lo Sca-mozzi: da San Fantin al Redentore, a San Francesco della Vigna a San Pietro in Castello.

Rimandando ad altra sede una più specifica analisi architettonica dell'edificio e delle sue ascendenze veneziane, preme rilevare sin d'ora che con ogni probabilità la chiesa così come oggi la vediamo non risponde che parzialmente all'ideazione originaria del Filippi, non foss'altro per tutte le traversie e i ritardi che hanno accompagnato la sua edificazione. In un certo senso il progetto iniziale potrebbe invece essere stato maggiormente rispettato in una ipotesi di restauro - rinnovamento del 1908 (non portato ad esecuzione in quanto non ottenne le necessarie autorizzazioni dalla *Zentralkommission* di Vienna) nel quale, secondo la lezione di Viollet-le-Duc, ci si proponeva di «restaurare» l'edificio tenendo conto di uno stato ideale che non era mai esistito, ovvero di «completare» la chiesa la cui edificazione si riteneva, e a ragione, interrotta prima della messa in opera di elementi fondamentali e di certo originariamente previsti quali un'abside e un secondo campanile.

Partendo da quest'ultima considerazione può essere utile raffrontare la Collegiata di Arco con la chiesa della Trinità di Praga, della quale si dirà più avanti. Non solo, infatti, nella sua facciata troviamo i due campanili che con ogni probabilità erano stati previsti anche per la chiesa arcense ma le analogie fra i due complessi sono tante e tali che avvallano e corroborano la identica paternità. Analoghe, in particolare, le fiancate: segnate verticalmente da possenti contrafforti che nella parte superiore si sagomano in grandi volute, con al centro una porta, dotate di una serie di finestre termali, divise orizzontalmente da un marcapiano modanato.

Altra tappa certa dell'itinerario del Filippi negli anni fra il 1609 e il 1611 è Monaco di Baviera, ove egli lavora per la corte. Infatti la *Hofkammer* nel 1611 gli liquida 56 fiorini per dei lavori non meglio precisati. In assenza di documentazione specifica non è possibile affermarlo con certezza ma la somma potrebbe essere il compenso per i due portali della *Churfürstliche Residenz*, «l'uno a mezzogiorno e l'altro a sera che il suo



Arco, Collegiata: fiancata occidentale.

Apoteosi dell'imperatore Rodolfo II, incisione, cerchia di Aegidius Sadeler, 1612.

nome scolpito testimonia essere suoi». Tale notizia, pubblicata per la prima volta sul «*Bote für Tirol*» nel 1825 e successivamente ripresa da tutti gli studiosi e i critici, non ha purtroppo alcun supporto iconico dato che tali portali sono andati distrutti. Esso avrebbe permesso un confronto con il portale della chiesa di Dasindo e con un'opera di poco posteriore, il cosiddetto *Matthias Tor* del castello di Praga.

Nel luglio del 1611 Giovanni Maria Filippi è ad Innsbruck per visitare, su incarico dell'imperatore, il castello della città che il monarca intendeva ristrutturare per farne una delle proprie dimore. Per il viaggio di ritorno a Praga gli viene liquidata la considerevole somma di 60 fiorini.

Questi mandati di pagamento, nella apparente aridità delle cifre, forniscono preziose tracce di una atti-



vità che non conosce tregua. In altra occasione – la data è quella del 28 marzo 1612 – il Filippi viene ricordato, sempre in merito a questioni pecuniarie di causale non accertabile, assieme al cognato Johann Baptist Ochsenreiter (Giovanni Battista Cavalcabò) ex doganiere ad Isarco, ulteriore anello di una catena di membri di una famiglia legata all'imperatore, e più in generale agli Asburgo, da incarichi e responsabilità ai più diversi gradi.

Verso il settembre del 1612 al più tardi il Filippi è di nuovo a Praga. Il suo desiderio di stabilirsi nella capitale boema se non definitivamente di certo per un periodo di tempo piuttosto lungo è avallato dalla richiesta di poter avere in godimento per sé ed i propri eredi una «casetta» (*Heusel*) nei pressi del castello.

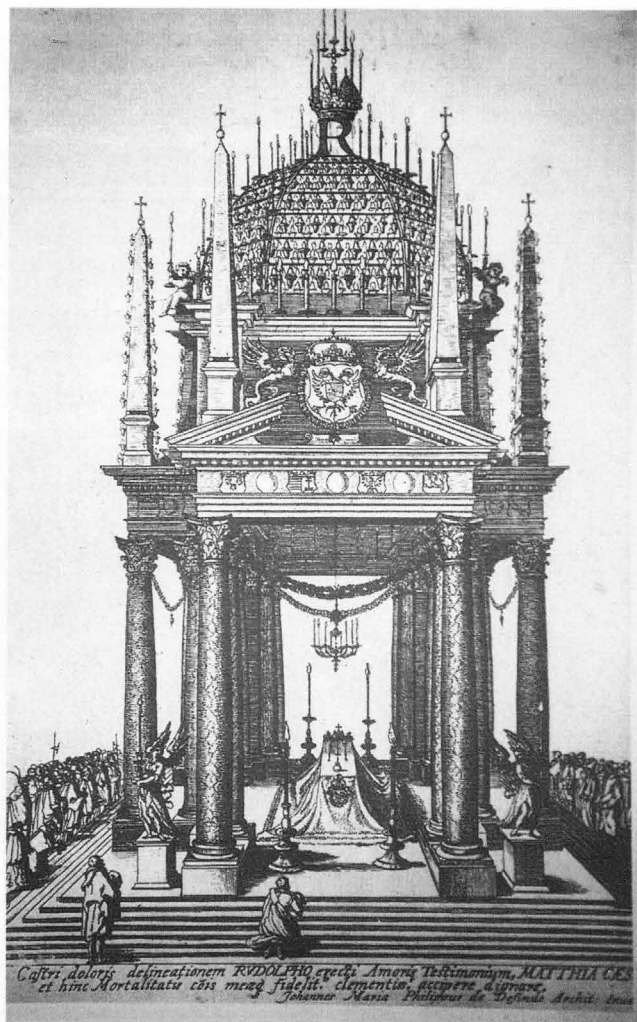
Desiderio che però non verrà mai soddisfatto (*Jahrbuch...*, XXX-1911/12, n. 20242).

Il 20 gennaio 1612, intanto, è morto Rodolfo II. Come consuetudine il rito funebre nel cerimoniale asburgico conosce due momenti: il primo a carattere più marcatamente privato che vede la deposizione della bara di zinco nella cappella di Ognissanti in attesa dell'erezione del *castrum doloris*, ed un secondo nel quale hanno luogo le esequie pubbliche del sovrano. Queste vengono celebrate dal primo al 3 ottobre di quello stesso anno.

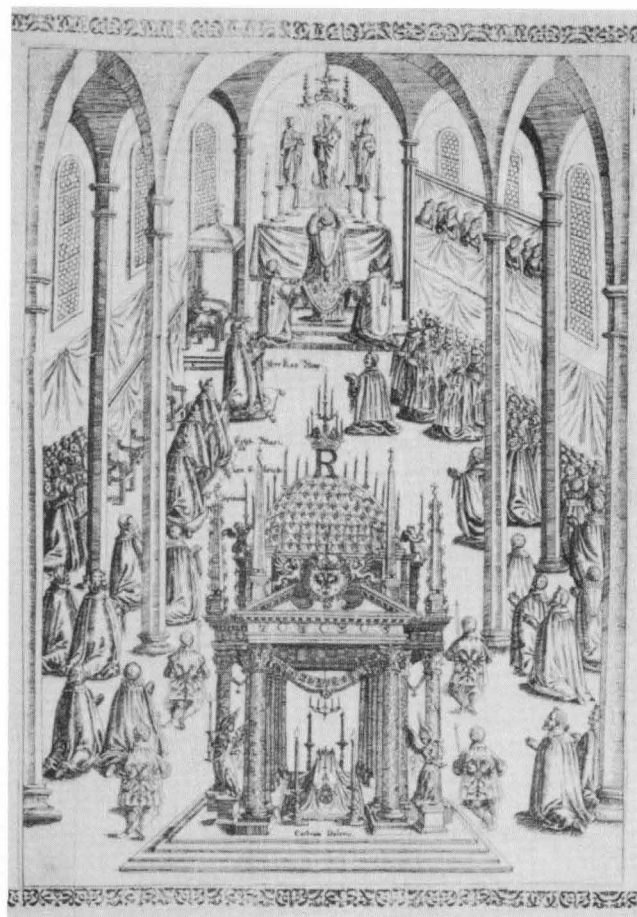
Il Filippi, che sappiamo essere stato trattenuto sulla via del ritorno a Praga da disordini a Passau e da difficoltà logistiche, fa a tempo – o forse lo si aspetta? – ad ideare la imponente architettura effimera entro la quale la salma dell'imperatore sarebbe stata esposta al pubblico. L'opera del nostro è testimoniata da un'incisione su rame in folio la cui didascalia porta il suo nome: *Johanne Maria Philippus de Desindo Archit. Inven.* Tale scritta a suo tempo ha tratto in inganno il Dlabacz, autore del *Künstler Lexikon für Böhmen*, che nell'erronea convinzione di leggere in *Philippus* un patronimico e in *Desindo* un cognome ha attribuito l'opera ad un fantomatico architetto Giovanni Maria Desindo, notizia che è stata pure ripresa da L. Kreitner per il Thieme - Becker.

Quest'opera, l'unica di paternità indiscutibile oltre al portale di Dasindo ed alla Collegiata di Arco, proprio per tale sua specificità merita particolare attenzione.

Il *castrum doloris* nel duomo di San Vito si struttura in forme monumentali. Con un carattere di marcato stampo italiano e intriso di echi dell'architettura classica sembra costituire una summa dell'architettura rudolfina. Oltre alle analogie con i portali del castello di Praga, già rilevate da numerosi critici, se ne possono suggerire delle altre: ad esempio, quella con gli obelisci della cappella d'Ognissanti, sempre al castello di Praga. Il particolare degli obelischi richiama con immediatezza i modelli italiani dei quali il Filippi può essersi servito: i *castra doloris* eretti a Roma per Alessandro Farnese nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo da Girolamo Rainaldi nel 1589 e per papa Sisto V in



Castrum doloris di Rodolfo II, incisione di anonimo, 1612.



Santa Maria Maggiore da Domenico Fontana nel 1591. Tali opere forse egli le vide dal vero o più probabilmente ne venne a conoscenza attraverso i fogli a stampa che circolavano numerosi. Come queste architetture quella del Filippi evidenzia riprese di strutture sacrali edificate ed esalta l'impianto centralistico della costruzione. Gli apparati romani offrivano una panoramica della quantità di forme e disposizioni cui attingere per questa effimera arte funeraria ed in tal senso non sono rimaste prive di influssi in terra austriaca.

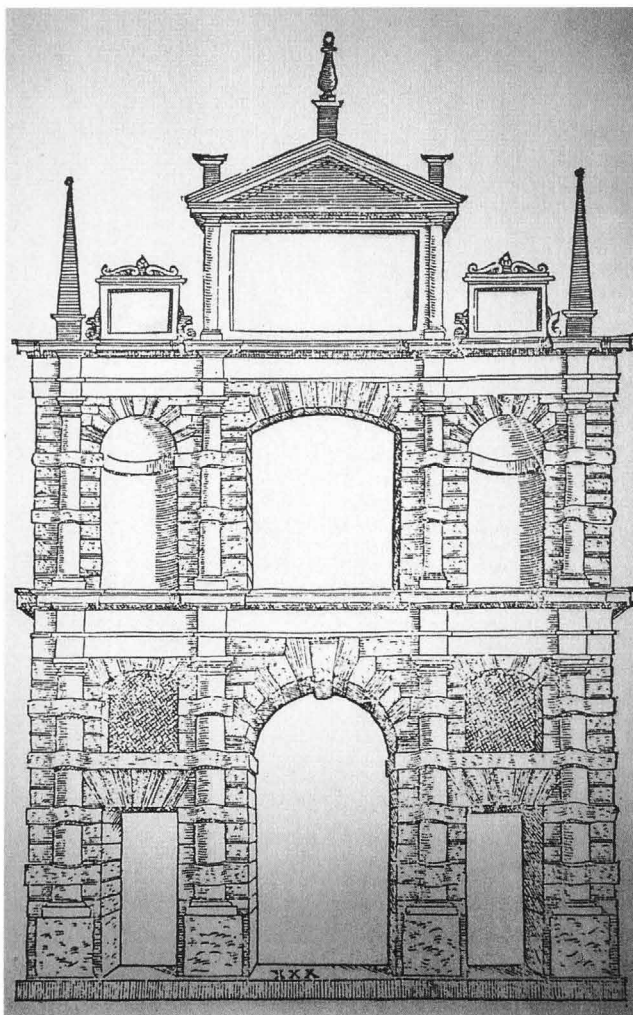
Il *castrum doloris* per Rodolfo II rappresenta la variante più matura dell'impianto a ciborio. Quattro aperture definite da eleganti colonne corinzie che ol-

Castrum doloris di Rodolfo II, incisione di Andreas Gentzsch, 1612.



Praga, Castello: portale di Mattia.

tre i frontoni si prolungano in slanciati obelischi introducono alla cella ove è collocato il catafalco. L'intera costruzione è giocata sugli obelischi. Con essi l'artista rimanda, ed il richiamo è trasparente sia nella forma sia, in particolare, nello zoccolo, a quegli antichi monumenti egizi che papa Sisto V ha trasformato nell'emblema della vittoria della fede cattolica. L'intera costruzione si tramuta così, priva di riferimenti alla individualità del defunto, in una celebrazione del connubio Chiesa – Impero, religione – potere temporale: una tangibile visualizzazione dell'unità di fede e politica che innerva l'azione e l'autofigurazione degli Asburgo.



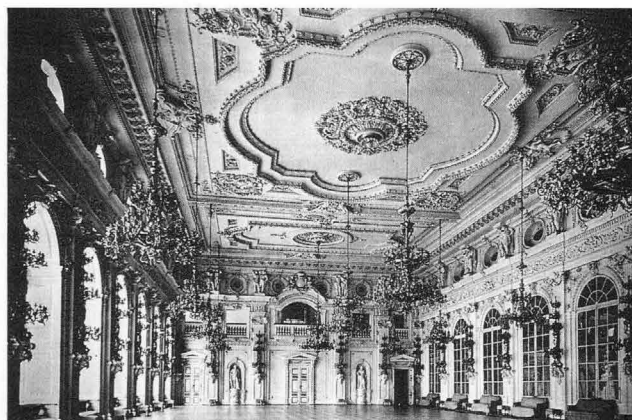
Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*, *Libro Extraordinario*, ultima delle «trenta porte rustiche» (edizione di Francesco de' Franceschi, Venezia 1584, c. 17v).

L'incisione col nome del Filippi, caratterizzata da una marcata minuzia descrittiva, conosce una certa diffusione circolando anche in copie da cui però il nome dell'ideatore è omissso. Nella più nota, ad opera di Andreas Gentzsch, un confronto con l'originale evidenzia minime varianti nella riproduzione del *castrum* - ad esempio è diverso il numero dei gradini che portano al catafalco. Inoltre si distingue nettamente dal modello per la minuzia scenografica (l'apertura prospettica include gran parte dell'interno del duomo di San Vito) e la descrizione dell'apparato funerario, che comprende anche i personaggi presenti alle esequie: sono raffigurati l'Imperatore Mattia, l'arciduca Massimiliano e il generale Spinola che si genuflettono all'Elevazione.

Il *castrum doloris* di Giovanni Maria Filippi era costituito da quattro protiri retti da sedici colonne dai basamenti e dagli architravi dorati, ove erano appesi gli stemmi dei Paesi della corona. Tutto sfarzosamente dorato. Fra gli stemmi, dei fori circolari entro cui erano collocati una lanterna ed uno specchio rosso. Al centro lo stemma imperiale retto dai due grifoni, il tutto illuminato da 2500 lumi. Sotto questo *castrum doloris*, nel corso della cerimonia funebre, erano collocati delle casse vuote ricoperte da lini bianchi trapuntati d'oro e cinque cuscini dorati: sul primo era appoggiata la corona imperiale, sul secondo quella ungherese, e sul terzo quella boema, sul quarto il vello d'oro e sul quinto il globo imperiale. Il secondo ed il terzo cuscino erano divisi da una spada.

L'opera ideata dal Filippi piacque molto. L'eco del gradimento è testimoniato negli *Annali Ferdinandeï* dove si ricorda come il duca di Brunshweig, che partecipò alle esequie, acquistasse il monumento per ricordo e lo facesse collocare nel proprio giardino.

Giovanni Maria Filippi, morto Rodolfo II, è immediatamente cooptato da Mattia che in una lettera del 12 marzo 1613 non esita a definirlo *unsern paumaister und getreuen lieben Giovan Maria Philippi*. In quella medesima missiva si parla di un progetto sottoposto dal Filippi all'attenzione del nuovo imperatore nel quale la critica più recente è propensa a vedere il progetto per il *Matthias Tor*, l'imponente portale volu-



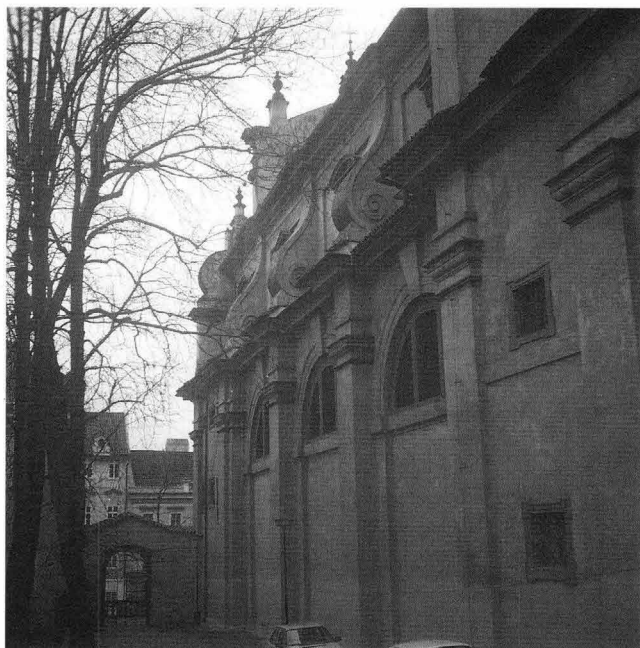
Praga, Castello: sala spagnola (le pesanti stuccature settecentesche non hanno sostanzialmente modificato l'impianto originario della sala e neppure le porte).

Pagina a lato sopra: Praga, Città Piccola: chiesa di Santa Maria della Vittoria (già della Trinità), fiancata destra.

Pagina a lato sotto: Praga, Città Piccola: chiesa di Santa Maria della Vittoria (già della Trinità), portale principale.

to dallo stesso Mattia per il castello di Praga, di cui è divenuto uno degli emblemi.

Splendido esempio di manierismo italiano fuori d'Italia, è palesemente una rielaborazione della trentesima porta dell'*Estraordinario libro* di Sebastiano Serlio, quella descritta come «/.../ un'arco trionfale di opera Toscana mista, con la Rustica. Il quale arco potrà servire per la porta di una città o fortezza, servendosi di una delle porti per la porticella, & l'altra sia finita. Et questa porta nel vero sarà molto grata alli huomini, per la varietà delle cose, che vi sono. Primieramente li conii della porta principale sono variati, uno di pietra viva, & l'altro di pietra cotta. Et similmente quelle delle porti piccole, & così ancor alle due finestre chiuse di opera reticolare di pietra cotta, hanno li suoi conii variati, & medesimamente quello spatio sopra la porta ha li suoi conii variati. Nel quale si potrà fare ogni bella historia di mezo rilievo, oltra li nicchi dalli lati nei quali si metteranno qualche statua. Là appresso vi è questa levatione di mezo, col frontispicio & quelle dalli lati, dove si potranno mettere diverse cose à volontà del patrone /.../».

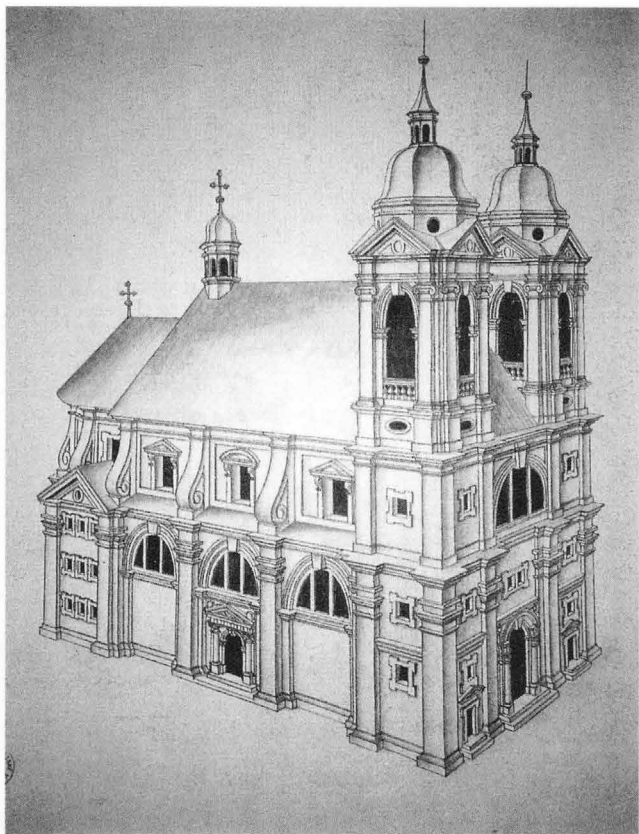


La bella architettura, tradizionalmente attribuita per l'equilibrio compositivo e le analogie con altre sue opere a Vincenzo Scamozzi, verrebbe a costituire, se si accetta la paternità del Filippi, l'apice creativo dell'architetto di Dasindo che a Praga e in provincia continuerà ad esercitare fino al 1631 circa, data presunta della morte, un'intensa attività non più solo al servizio del sovrano ma anche della casata dei Liechtenstein.

Dall'esame dei documenti relativi agli anni antecedenti al 1616 si possono rilevare con facilità le continue difficoltà di ordine economico-finanziario in cui il Nostro si trova a dover vivere, difficoltà aggravate anche dal fatto che la corte imperiale, data la disastrosa situazione delle proprie finanze ritarda sistematicamente il pagamento degli onorari ai propri collaboratori. È in tali circostanze che il Filippi, per recuperare il proprio credito da lavoro, si ritiene in diritto di cedere a terzi una partita di materiale da costruzione. Accusato dal segretario Jacob Huebel, rivolge una supplica all'imperatore ed ottiene la remissione del processo, anche se le sue proteste d'innocenza non gli evitano d'essere immediatamente sollevato d'ogni incarico. Né una indefessa attività ai massimi livelli né la patente di nobiltà sono stati in grado di assicurare all'artista, se non l'agiatezza, almeno una certa serenità economica.

Il 16 marzo 1617 il principe Karl I. von Liechtenstein, padrino del figlio Rodolfo, invita il Filippi a mettersi al suo servizio, richiamandolo da Brno ad Eisgrub/Lednice, per sovrintendere a lavori di ristrutturazione nel castello di famiglia, al quale avrebbero lavorato in quegli stessi anni anche altri italiani tra i quali Marco de March, Giovanni Battista Carlone e Giovanni Tencalla. Il Filippi risulta ancora al servizio dei Liechtenstein nel 1626, quando è chiamato a sostituire Marco de March. Tre anni dopo alla corte dei Liechtenstein entra come architetto di fiducia Giovanni Tencalla, ragione per cui si deve presumere che il Filippi a quel tempo non fosse più in servizio.

Le notizie al suo riguardo, pur facendosi sempre più frammentarie ed ipotetiche, sposterebbero la data della morte a dopo il 1631.



Praga, Città Piccola: chiesa di Santa Maria della Vittoria (già della Trinità), schema.



Praga, Hradschin: chiostro di Strahov, cappella di San Rocco.

Oltre al portale di Mattia, a Giovanni Maria Filippi sono attribuite, di volta in volta con maggiore o minore verosimiglianza e credibilità, la chiesa della Trinità dei Luterani Tedeschi del 1609-13, il portale della chiesa di San Tomaso (1614-1617), il Municipio di Praga - Mala Strana (1617), il portale della chiesa di San Rocco a Praga - Strahov (1617), il santuario di Marienwallfahrt a Stara Boleslav (1613-23?), la chiesa di Vranov nei pressi di Brno, con il mausoleo dei Liechtenstein (1621-1631). Di tutte queste opere la più importante è senz'altro la chiesa della Trinità dei Luterani Tedeschi, ribattezzata nel 1620 come la cattolica Santa Maria della Vittoria. Da tutti considerata

la prima architettura barocca in Praga, nel suo impianto risente del modello romano di Trinità dei Monti e, come si è detto, presenta analogie immediatamente rilevabili con la Collegiata di Arco.

Ciascuno di questi monumenti meriterebbe ben più di un semplice cenno perché essi rappresentano i più begli esempi architettonici del primo barocco praghese conservando tuttavia innegabili tracce manieriste. Sono poi ulteriori, preziosi esempi che sottolineano il clima italiano che sia in ambito urbanistico che architettonico all'epoca si respirava a Praga e più in generale in Boemia. Basti ancora ricordare, ad esempio, che la fabbrica per la chiesa di Marienwallfahrt fu diretta



Praga, Castello: Fontana di Ercole (probabilmente si tratta di una delle due fontane ricordate nel preventivo del 23 marzo 1604, per le quali «devono essere procurati i bei marmi di Linz»).

da Jacopo de Vaccani, mentre il Municipio di Mala Strana fu eretto con la partecipazione di Pietro Piscina.

Dal 1631 si perdono le tracce del Nostro. Fino a tutt'oggi gli archivi non hanno restituito altri documenti che permettano di risalire al luogo e alla data della morte e di ricostruire le vicende della sua famiglia.

Nell'Archivio Parrocchiale di Lomaso il libro dei Battezzati il 26.7.1618 ricorda come padrino il *nobile ed eccellentissimo dottor Antonio Filippi*. Forse il primogenito di Giovanni Maria? Probabile. Si potrebbe allora ipotizzare un ennesimo rientro della famiglia al paese natale.

Concludendo ci sembra di dover rimarcare che la figura dell'architetto Giovanni Maria Filippi, di fatto sconosciuta fino a pochi anni fa, sta riemergendo da una sorta di limbo nebbioso in cui la critica e l'oggettiva carenza di documenti l'avevano confinata. Per decenni le notizie del Thieme-Becker hanno costituito la summa a suo riguardo, mentre ora gli sforzi incrociati di studiosi dell'area italiana, ceca e tedesca hanno contribuito a definire i lineamenti di una personalità artistica notevole, che a suo tempo trovò ampi consensi, «l'architetto più importante in Boemia e Moravia, ed uno dei più eminenti nell'Europa centrale, nel primo trentennio del Seicento» come scrive Jarmila Krčálová.

I momenti fondamentali della sua parabola personale permettono di delineare uno spaccato altamente rappresentativo di un'epoca e di un'area, la Mitteleuropa asburgica, connotata da una rimarchevole circolazione di uomini ed idee.

Tutte le fotografie sono di Pietro Marsilli ad eccezione di quelle a pagina 55, 57 che sono di Fulvio de Pellegrin. La pianta della chiesa di Santa Maria di Dasindo è di Franco Marsilli. Lo schema della facciata della Collegiata di Arco (ill. di pag. 51) sono tratti da Alessandro CAMPETTI. Lo schema della chiesa della Trinità di Praga (ill. di pag. 58) è tratto da Jaromír NEUMANN, *Rudolfínska Praha*, Praha 1984, ill. n. 5.

Bibliografia

Giovanni Maria Filippi architetto mitteleuropeo

La complessità dell'argomento e la molteplicità delle fonti utilizzate per la stesura del nostro saggio hanno sconsigliato l'uso delle note 'autore-data'.

La bibliografia di seguito presentata, che riprende in ordine cronologico solo gli atti manoscritti e i contributi a stampa effettivamente utilizzati per la stesura del testo, diviene pertanto parte integrante del nostro lavoro: ne costituisce l'imprescindibile momento di confronto e di verifica.

Per ulteriore bibliografia in lingua ceca e per la segnalazione degli atti conservati negli archivi cecoslovacchi (Praga: Archivio Centrale dello Stato, Archivio del Castello, Archivio della Città di Praga, Archivio del Museo Nazionale; Brno: Archivio della Città di Brno) si rimanda ai citati contributi di Jarmila Krčálová e di Jürgen Zimmer.

È doveroso e ad un tempo gradito il ringraziare pubblicamente i direttori ed il personale delle Biblioteche: Comunale di Faenza, «Tessmann» di Bolzano, Comunale e del Castello del Buonconsiglio di Trento nonché la dr.ssa Antimina Bartolomeo dell'Università di Innsbruck, il dr. Christoph Brezinka dell'Università di Rotterdam, il dr. Nikolaus Vielmetti dello Judaistik Institut di Vienna, il dr. Gianfranco Nataloni di Roma, il dr. Ernesto Talentino vice-segretario generale della Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia, il dr. don Livio Sparapani direttore dell'Archivio della Curia Arcivescovile di Trento, il decano del Lomaso don Marco Alessandrini ed in maniera del tutto particolare don Mario Sartori già decano del Lomaso che ci hanno favorito e facilitato in ogni modo la ricerca.

Il dr. Jürgen Zimmer della Kunstbibliothek di Berlino e la dr. ssa Jarmila Krčálová dell'Istituto di Storia dell'arte della Accademia Nazionale Cecoslovacca delle Scienze poi, in pieno spirito di collaborazione scientifica internazionale e con una gentilezza squisita ci hanno messo a disposizione i dattiloscritti di due loro saggi di prossima pubblicazione: anche a Loro vadano i nostri ringraziamenti più sentiti.

Fonti manoscritte

Registro dei Battezzati, vol. I (1539-1632). (Vigo Lomaso, Archivio Parrocchiale).

Registro dei Matrimoni, vol. I (1567-1628). (Vigo Lomaso, Archivio Parrocchiale).

Registro dei Morti, vol. I (1655-1743). (Vigo Lomaso, Archivio Parrocchiale).

Reichsadelsakten, Filippi, 1610. (Wien, Allg. Verwaltungsarchiv).

Rogiti del notaio Giovanni Perugini figlio di Gabriele Perugini di Arco, anno 1613. (Trento, Archivio di Stato).

La collegiata di Arco, ms. 463/28. (Trento, Biblioteca Comunale).

Catalogo de Privilegi Insinuati alla Eccelsa Cancellaria di Trento in vigore del Proclama pubblicato li 25 ottobre 1745, ms. 487. (Trento, Biblioteca Comunale).

Catalogo delle Famiglie nobili e cittadine del Principato di Trento e delle nobili della Contea del Tirolo, /.../, ms. 844, c. 9r. (Trento, Biblioteca Comunale).

FILIPPO FRANCESCO SAVERIO MANCI, *Matricula Nobiliarum Familiarum Principatus Tridenti*, ms. 1301, vol. II (1801), ff. 111r - 118r. (Trento, Biblioteca Comunale).

CARLO DE' GIULIANI, *Notizie su varie famiglie trentine*, ms. 2930, p. 186. (Trento, Biblioteca Comunale).

Opere a stampa

SEBASTIANO SERLIO, *Extraordinario libro di architettura* /.../ /1a ed. Lione 1551/, in Sebastiano SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, Bologna 1987 (riproduzione in facsimile dell'edizione di Francesco de' Franceschi, Venezia 1584).

MICHEL'ANGELO MARIANI, *Trento con il Sacro Concilio et altri notabili* /.../, Trento 1673 (ed. anast. a cura di Aldo Chemelli, Trento 1989).

FRANCESCO SANTONI, *Codice autentico, e Cronologico d'anni seicento, di Documenti spettanti alla Collegiata d'Arco* /.../, Trento 1780.

Risposta dell'Arciprete d'Arco alla replica dei Signori Canonici Giuseppe Marcabruni, e Jacopo Baldessari, s.l. /ma Trento/ 1781.

Difese, e ragioni dei canonici della Collegiata di Arco contra le Accuse, e Pretese Dell'Arciprete di detta Collegiata Francesco Santoni umiliate a Sua Altezza Reverendissima Monsignor Pietro Vigilio del Sacro Romano Impero Principe, e Vescovo di Trento ec. ec. Dalli Canonici Giuseppe Marcabruni, e Jacopo Baldessari, s.l. /Trento?/ 1781.

Codicillo di documenti spettanti alla chiesa Collegiata d'Arco raccolti /.../ da Giuseppe Marcabruni e Jacopo Baldessari /.../, s.l. /Trento?/ 1781.

FRANCESCO SANTONI, *Dell'origine, varia spezie e forma dell'antico governo delle chiese parrocchiali e delle collegiate: Libri due. Della Collegiata d' Arco: Libri tre. Cataloghi tre./.../ Codice autentico, e cronologico d'anni seicento di documenti spettanti alla Collegiata d' Arco /.../, Trento 1783.*

Kunstmiszellen, in «Der Bote von und für Tirol» 104 (29.12.1825), p. 416.

JOSEF VON LEMMEN, *Filippi, Job. Bapt.*, in *Tirolisches Künstler-Lexikon /.../, Innsbruck 1830*, p. 51.

GEORG KASPAR NAGLER (a cura), *Filippi, Johann Baptist*, in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon /.../, München 1837*, vol. IV, p. 327 (2a ed., Linz a. D. 1905, vol. IV, pp. 547-8).

FRANCESCO AMBROSI, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento 1883 (2a ed., Trento 1894).

GIOVANNI BATTISTA di CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane*, Pisa 1888-90 (ed. anast., Bologna 1965).

DESIDERIO REICH, *Nobiliare Trentino*, Trento 1891 (ed. anast., Bologna 1978).

O. ROMANESE, *Riassunto storico della fondazione della Congregazione e sulla erezione della Cappella italiana di Praga*, Praga 1898.

«Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses»: vol. X (1889), parte II, regesto n. 5689; vol. XV (1894), parte II, regesti n. 11762, 11797, 11798; vol. XVII (1896), parte II, regesto n. 14729; vol. XIX (1898), parte II, regesti n. 16448 e 16970; vol. XX (1899), parte II, regesto n. 17103; vol. XXIX (1910-11), parte II, regesto n. 19462; vol. XXX (1911-12), parte II, regesti n. 20153, 20175, 20176, 20203, 20213, 20242, 20245, 20247.

Statuto della Chiesa Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Arco /.../, Arco s.d. /ma 1895/.

EMILIO BORTOLOTTI, *L'architetto della Chiesa collegiata di Arco*, in *Ricordo del VII Congresso della «Lega Nazionale»*. Arco, 27 maggio 1900, Trento 1900, pp. 86-87.

Arco, *Kollegiatkirche*, in «Mitteilungen der k.k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen

Denkmale»: 3a serie, vol. 5 (1906), col. 162; 3a serie, vol. 7 (1908), coll. 59-63; 3a serie, vol. 15 (1916-7), pp. 199-205.

KARL ATZ, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909.

L. KREITNER, *Desindo, Job. Maria Philipp de*, in Ulrich Thieme - Felix Becker (a cura), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler /.../, vol. IX*, Leipzig 1913, p. 134.

LUDOVICO OBERZINER, *Filippi, Giovanni Maria*, in Ulrich Thieme - Felix Becker (a cura), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler /.../, vol. XI*, Leipzig 1915, p. 560.

JOSEPH HIRN, *Erzherzog Maximilian der Deutschmeister, Regent von Tirol*, Innsbruck 1915.

KAREL CHYTIL, *Vincenzo Scamozzi v Čechách a jeho brana na Hradě Pražském /Vincenzo Scamozzi in Boemia e la sua porta al castello di Praga/*, in «Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění» 1923, pp. 20-50.

J. NOVAK, *Gli italiani di Praga e la presa di Malà Strana nel 1611*, in «Bollettino dell'Istituto di Cultura Italiana di Praga» III (1925), pp. 93-6.

GIUSEPPE GEROLA, *Artisti trentini all'estero*, Trento 1930.

O. STEFAN, *L'architettura italiana del Rinascimento e del Barocco in Boemia*, in «Rivista italiana di Praga» I (1927), pp. 142-51.

A. MATEJCEK, *L'arte degli italiani nella Cecoslovacchia*, in «Le vie d'Italia» XXXVII (1931), pp. 195-200.

GIUSEPPE GEROLA, *Filippi, Gian Maria*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XV, Roma 1932, p. 292.

ORAZIO PEDRAZZI, *Praga*, Praga s.d. /1932 ca./.

SIMONE WEBER, *Artisti Trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, Trento 1933 (ed. anast. a cura di Nicolò Rasmo, Trento 1977).

GUSTAVO GIOVANNONI, *Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma. Saggio sull'architettura del Rinascimento*, Roma 1935 (2a ed.).

GINA PISCHEL - FRANCESCHINI, *Appunti sulla scultura in legno nelle Giudicarie*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» XIV (1935), pp. 3-25.

ENRICO MORPURGO, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli Italiani in Austria. Primo volume: dalle origini al secolo XVI*, Roma 1937.

GIULIO Benedetto EMERT, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze 1939 (ed. anast., Trento 1977).

VIGILIO ZANOLINI, *La martire S. Innocenza di Arco e il suo culto*, Arco 1940.

ALPHONS Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen II/1: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740* (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, 1941-45).

J.O. BLAZICEK, *L'Italia e la scultura in Boemia nei secoli XVII e XVIII*, in «Quaderni dell'Istituto di Cultura Italiana di Praga» VIII (1949).

Architetti italiani a Praga, in «Europa Nuova» II (1950), pp. 19-20.

FRANCO BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952.

GIULIO BENEDETTO EMERT, *Il Palladio, lo Scamozzi e Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» XXXIV (1953), pp. 314-7.

ERIK FORSSMAN, *Säule und Ornament*, Stockholm - Köln 1956.

AUGUST GEBESSLER, *Der profane Saal des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und in den Alpenländern*, (Dissertation Universität München), München 1957.

GUIDO A. NEGRIOLLI, *Il Santuario della Madonna delle Grazie presso Arco*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» XL (1961), pp. 175 - 77.

NICOLÒ RASMO, *Architettura medievale del Trentino e dell'Alto Adige*, Rovereto 1961.

BRUNO PASSAMANI, *Saggio inventariale della Collegiata di Arco*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» XLI (1962), pp. 229-55; XLII (1963), pp. 38-45; XLIII (1964), pp. 41-56.

MARIO SALMI, *Chiese di Roma*, Novara 1962.

GUIDO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Trieste 1963.

VALERIO MARIANI, *Le chiese di Roma dal XVII al XVIII secolo*, Bologna 1963.

VINCENZO GOLZIO - GIUSEPPE ZANDER, *Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo*, Bologna 1963.

JARMILA KŘČÁLOVÁ, *Il palladianesimo in Cecoslovacchia e l'influenza del Veneto sull'architettura ceca*, in «Bollettino del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio» VI (1964), pp. 89 -110.

KAREL PLICKA, *Žijeme v Praze, Praha* 1964.

CYRILL KRÍŽ, *Ci conosciamo da undici secoli*, Praga 1966.

VACLAV HLAUSA, *Praha Očima Staletí*, Praha 1967.

PAOLO PORTOGHESI (a cura), *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma 1968 - 1969.

MANFREDO TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1971.

LIONELLO PUPPI, *Michele Sanmicheli, architetto di Verona*, Padova 1971.

JÜRGEN ZIMMER, *Hofkirche und Rathaus in Neuburg a. d. Donau. Die Bauplanungen von 1591 bis 1630*, («Neuburger Kollektaneenblatt» n. 124), Neuburg a. d. Donau 1971.

BERTHOLD WALDENSTEIN - WARTENBERG, *Geschichte der Grafen von Arco im Mittelalter*, Innsbruck - München 1971 (ed. ital. *Storia dei conti d'Arco nel Medioevo*, Roma 1979).

VINCENZO CAZZANIGA, *Arco. Itinerario storico-turistico della «Busa». La Conca d'Oro del Trentino*, Arco 1972 (2a ed., Arco 1986).

JARMILA KŘČÁLOVÁ, Brocco, Giovanni Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma 1972, pp. 404-6.

MICHAEL BRIX, *Trauergerüste für die Habsburger in Wien*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» XXVI (1973), pp. 208-65.

UMBERTO FRANZOI - DINA DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1975.

ALDO GORFER, *Le valli del Trentino. Trentino occidentale*, Caliano 1975.

Mostra del Palladio. Vicenza, Basilica Palladiana, Milano s.d. /1975?/.

EMMANUEL BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs /.../*, Paris 1976.

GUSTAV WILHELM, *Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft*, in «Jahrbuch der liechtensteinschen Kunstgesellschaft» I (1976), pp. 13 - 179.

BEPPINO AGOSTINI, *Appunti per la storia dell'antica pieve di Lomaso*, Trento 1977.

VALENTINO CHIOCCHETTI, *Le antiche pievi trentine del titolo di S. Maria Assunta*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» LVI (1977), pp. 75 - 80.

HILDA LIETZMANN, *Die Deutsch-Lutherische Dreifaltigkeits-, die spätere Ordenskirche St. Maria de Victoria auf der Kleinen Seite zu Prag*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 40 (München 1977).

EMANUEL POCHE, *Prag*, Leipzig 1978.

Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen, Hana 1979.

NICOLÒ RASMO, *Gli aspetti artistici*, in Sandro Gattei e altri (a cura), *Trentino Alto Adige*, Milano 1979.

FRANCO BORSI (a cura), *Porte e finestre di Firenze e di Roma. Disegni di Giorgio Vasari il giovane*, in «Il disegno interrotto» 2 (1980).

JARMILA KŘČÁLOVÁ, *Il palladianesimo in Cecoslovacchia*, in *Palladio. La sua eredità nel mondo*, Milano 1980, pp.188 - 191.

HORST H. STIERHOF, *Zur Baugeschichte der Maximilianischen Residenz*, in Hubert Glaser (a cura), *Wittelsbach und Bayern II/1: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573-1657*, München - Zürich 1980, pp. 269-78.

Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock 1., Augsburg 1980.

JARMILA KŘČÁLOVÁ, *Die rudolfinsche Architektur*, in «Leids kunsthistorisch Jaarboek» 1982, *Rudolf II and his court*, pp. 271 - 308.

NICOLÒ RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento 1982.

HERBERT HAUPT, *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Hofstaat und*

Sammeltätigkeit. Edition der Quellen aus dem liechtensteinische Hausarchiv, Wien - Köln - Graz 1983.

JOSEF JANACEK, *Les italiens à Prague à l'époque précédant la bataille de la Montagne Blanche (1526-1620)*, in «Historica» XXIII (1983), pp. 5-45.

Monumenti. Trento, Castello del Buonconsiglio, luglio-dicembre 1983, (catalogo della mostra), Trento 1983.

ROBERT J. W. EVANS, *Rodolfo II d'Asburgo. L'enigma di un imperatore*, Bologna 1984.

JAROMÍR NEUMANN, *Rudolfinská Praha*, Praha 1984.

RUDOLF WITTKOWER, *Palladio e il palladianesimo*, Torino 1984.

CESARE BRANDI, *Disegno dell'architettura italiana*, Torino 1985.

ANNA MARIA CORBO (a cura), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII*, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato n. 85), Roma 1985.

ZDENEK HOJDA, *Aspects économiques de l'histoire des collections aristocratiques en Bohême à l'époque Baroque* (testo dattiloscritto della conferenza tenuta nel corso della XVII Settimana di Studio dell'Istituto Internazionale di Storia Economica «F. Datini» *Gli aspetti economici del mecenatismo in Europa: secoli XIV - XVIII*, Prato, aprile 1985).

JIRÍ PEŠEK, *Collezione dei quadri e il loro posto nel collezionismo dell'imperatore Rodolfo II* (testo dattiloscritto della conferenza tenuta nel corso della XVII Settimana di Studio dell'Istituto Internazionale di Storia Economica «F. Datini» *Gli aspetti economici del mecenatismo in Europa: secoli XIV - XVIII*, Prato, aprile 1985).

KARL VOCELKA, *Rudolf II und seine Zeit*, Wien - Köln - Graz 1985.

EMMANUEL POCHÉ, *Böhmen und Mähren*, Leipzig 1986.

La chiesa di Dio che vive in Trento, Trento 1986.

EZIO CHINI, *L'arte nelle Giudicarie Esteriori*, in Aldo Gorfer (a cura), *Le Giudicarie Esteriori. Banale, Bleggio, Lomaso. Cultura e storia*, Ponte Arche - Trento 1987.

GIAN MARIA RAUZI, *Araldica Tridentina*, Trento 1987.

BRIGITTE HAMMAN (a cura), *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, Wien 1988.

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, (catalogo della mostra, Villa Hügel, Essen, 10.6 - 30.10.1988), Freren 1988.

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II, (catalogo della mostra, Kunsthistorisches Museum, Wien, 24.11.1988 - 26.2.1989), Freren 1988.

Giulio Romano (catalogo della mostra, Palazzo Te - Palazzo Ducale, Mantova, 1.9 - 12.11.1989), Milano 1989.

GIOVANNI CRISTOFORETTI, *La visita pastorale del cardinale Bernardo Clesio alla diocesi di Trento: 1537-1538*, Bologna - Trento 1989.

STEFANO PAROLARI, *Rinasce la collegiata*, in «Il Trentino» 148 (annata XXVI, giugno 1989), pp. 34-9.

UMBERTO PROCH, *La chiesa collegiata di Arco*, Arco s.d. /ma 1989/.

GEORG SKALECKI, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989.

DONATO FUMANERI, *La chiesa collegiata «S. Maria Assunta» in Arco*, in «I quattro vicariati e le zone limitrofe» 68 (annata XXXIV, luglio 1990), pp. 124-31.

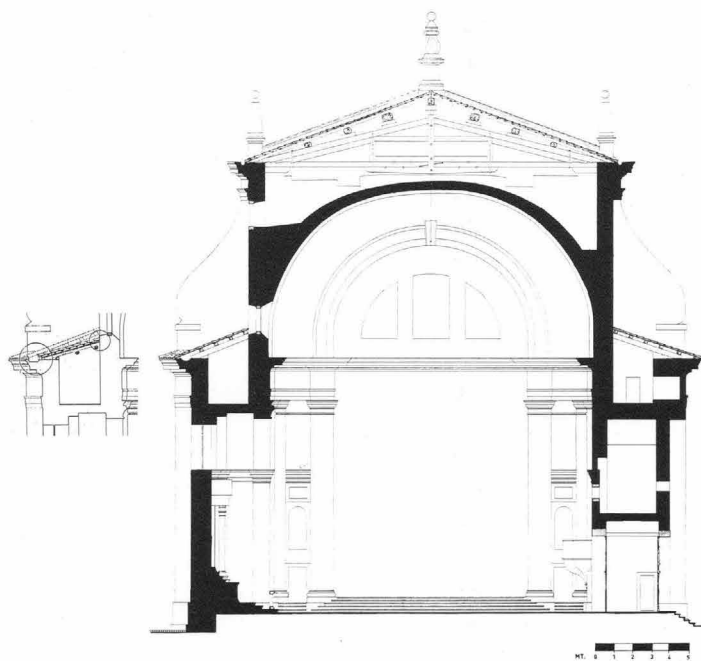
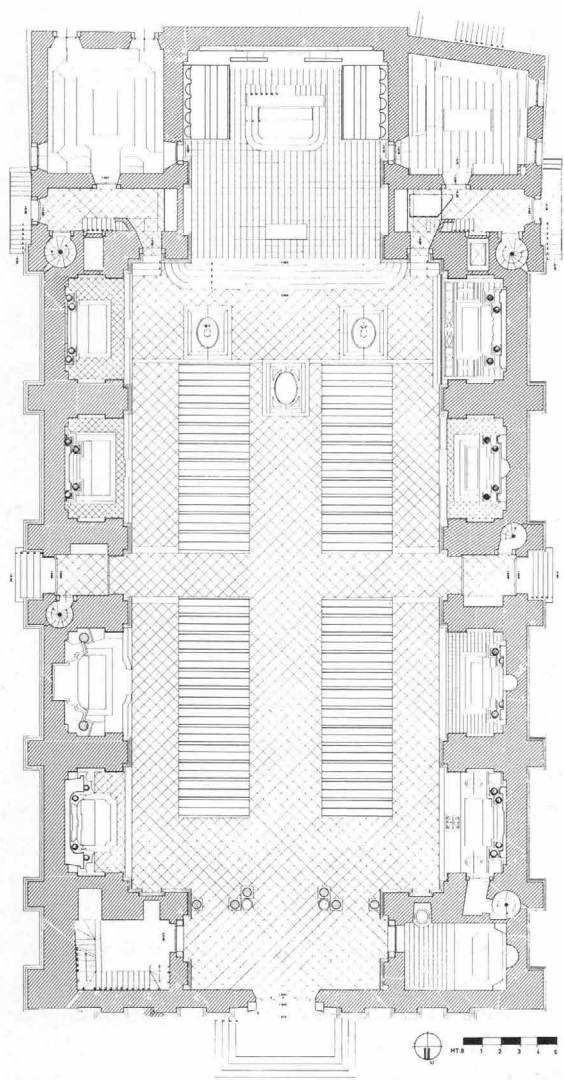
ALESSANDRO e GIAN MARIA CAMPETTI - Roberto CODROICO - Domenico GOBBI - Romano TURRINI, *La pieve e la collegiata di Santa Maria Assunta di Arco. La storia. Il rilievo. Il restauro*, Trento 1991.

DETLEV ARENS, *Prag: Kunst, Kultur und Geschichte der «Goldenen Stadt»*, Köln 1991.

MARIANNE MEHLING (a cura), *Knaurs Kulturführer in Farbe Prag und Böhmen*, München 1991.

JÜRGEN ZIMMER, *Filippi, Giovanni Maria*, dattiloscritto per il *Dictionary of art* (London 1994 ca.).

JARMILA KRČÁLOVÁ, *Filippi, Giovanni Maria*, dattiloscritto per il *Dizionario biografico degli Italiani* (Roma 1995 ca.).



Arco, chiesa di S. Maria Assunta, pianta e sezione.

NOTE SULL'ARCHITETTURA E SUL RESTAURO

Alessandro Campetti - Gianmaria Campetti

La chiesa attuale sorge nello stesso luogo di una chiesa più antica, giudicata cadente alla fine del XVI sec. e quindi abbattuta per far posto alla nuova, più grande costruzione, innalzata secondo un diverso orientamento (Nord-Sud anziché Est-Ovest) su progetto di Giovanni Maria Filippi da Dasindo. La posa della prima pietra è documentata (7 novembre 1613), ma i lavori per l'ultimazione, interrotti dalla pestilenza del 1630, si protrassero fino al 1671 anno della solenne consacrazione da parte del vescovo di Trento Sigismondo Alfonso Thun.

Il progetto del Filippi era stato preferito a quello di Domenico Grani, lapicida e architetto veronese, che aveva proposto una chiesa a tre navate; il modello ad aula unica, rispondeva alle esigenze liturgiche della nuova pastorale e risultò vincente anche se non senza contrasti fra i deputati alla scelta.

Architettura maestosa e possente, la chiesa di S. Maria Assunta esprime a prima vista la propria solennità classica.

L'impianto è a semplice navata con quattro cappelle laterali su ogni fianco, in disposizione binata, divise da una stretta campata contenente gli ingressi.

La grande volta di tufo, a botte cilindrica retta, semplicemente intonacata, è scandita in cinque campate da archi di volta aggettanti. Inquadrate da lesene d'ordine gigante e dalla sovrastante trabeazione, le cappelle laterali, anch'esse voltate a botte, ritmano i fianchi della grande aula articolandone il volume. Le appariscenti cerchiature della volta, sottolineando il volume da essa generato, tendono a recuperare l'unità spaziale interrotta altrimenti dalla cornice d'imposta.

Gli alzati laterali, bipartiti dalla trabeazione dorica, sono caratterizzati da grandi pilastri in conci di pietra

e dai sovrastanti potenti speroni, a forma di voluta, aventi funzione di scarico delle spinte orizzontali; nelle semplici piatte campiture del partito inferiore, trattate ad intonaco, si aprono grandi finestre termali, richiamate nel partito superiore da oculi ovali e circolari, ricavati alla base e all'estradosso della volta.

La facciata principale, inquadrata da grandi pilastri angolari, è organizzata in due ordini sovrapposti, il cui ritmo serrato supplisce alla carenza di rilievo, ed è conclusa dal timpano che definisce la copertura a doppia falda.

La trabeazione è percorsa da un fregio dipinto a monocromo che avvolge la chiesa anche sui fianchi e si ripete all'interno.

L'equilibrio della facciata risulta compromesso dalla incombenza della torre campanaria che appare come elemento estraneo, sia per proporzioni che per linguaggio compositivo, difficilmente attribuibile al Filippi, se non per i quattro obelischi del coronamento forse ripresi dal suo disegno originale.

L'intera composizione è basata con rigorosa coerenza su un'ordine principale che lega interno ed esterno, e su due ordini minori, che definiscono rispettivamente le volte delle cappelle laterali e la volta della navata. Quest'ultimo, presente solo in facciata, sorregge il frontone a timpano che definisce il volume compreso fra la volta e la copertura.

La sobria ornamentazione plastica, d'ordine dorico, appare funzionale agli intenti dell'artista, ove questi siano qui correttamente interpretati, miranti ad una classicità aulica e composta; ne è prova l'uso che egli propone degli ordini normalizzati, ridotti sempre in forma di parasta, evitando la disarticolazione dalle membrature murarie per non intaccare l'unità spaziale.

Il telaio prospettico formato dalle paraste, la trabeazione, le mostre degli archi, evidenziato dal bitonalismo cromatico con cui sono trattate le superfici, rende percepibili le qualità geometriche e proporzionali dello spazio costruito, attraverso la mediazione della luce, sapientemente modulata.

Nel suo soggiorno romano (1601), l'architetto doveva aver conosciuto la chiesa del Gesù (Jacopo Barozzi detto il Vignola 1507-1573) che ha inaugurato il tipo di tempio ad aula unica ed è considerata la chiesa che ha maggiormente influenzato tutta la progettazione sacra degli ultimi quattro secoli, ma, ed è ipotesi tutta da verificare, non si può escludere che egli abbia visitato il S. Andrea (L.B. Alberti 1404-1472) a Mantova (nel viaggio verso Roma?) al quale il modello Vignolesco deve sicuramente molto.

Le notizie biografiche fino ad oggi raccolte prendono difficile un suo collocamento preciso nel panorama artistico dell'epoca. Erto la sua formazione non poteva prescindere dalla conoscenza dei trattatisti cinquecenteschi, ma è difficile stabilire la sua appartenenza ad una precisa corrente anzi a nostro parere egli sembra volersi affrancare da una classificazione univoca, alla ricerca di una via tutta personale. Piace qui immaginare il profilarsi di una spiccata personalità artistica, fortemente indipendente, refrattaria alle mode manieristiche, tenacemente impegnata ad affermare un'autonomia interpretazione dell'ideale classico.

Sul restauro

La storia della Collegiata, sotto il profilo del suo processo formativo, come essa ci viene rivelata dalla lettura dei documenti d'archivio, è un reiterato susseguirsi di «fatti preoccupanti» sempre legati a problemi di conservazione, che induce a percepire l'organismo architettonico quasi come organismo vivente, togliendolo dalla fissità di un mitico passato in cui è confinato dal suo essere «Monumentum» per riconsegnarlo alla quotidianità.

Si comprende come i problemi della conservazione

nascano insieme al manufatto ed il loro continuo riproporsi sia connaturato alla materia di cui è composto e alla umana imperfezione dei suoi artefici; sia esso insomma una sorta di *nèmesi* che lo perseguita.

Nel corso di tre secoli, i problemi che si ripetono con maggior frequenza riguardano le coperture e comportano come conseguenza la frequente «reimbancatura» della volta e delle pareti, l'ultima delle quali (1922), aveva compromesso la leggibilità del partito compositivo, stendendo un velario dai toni spenti e grigi.

Questa consequenzialità è significativa per dimostrare come, un problema di semplice manutenzione che non ha particolari valenze rispetto al processo trasformativo del manufatto edilizio, può innescare la necessità di «decisioni» che, in assenza di un approccio scientifico, hanno esiti indesiderabili, con gravi alterazioni cromatiche e formali del testo architettonico.

Su questo versante, la metodologia di intervento, orientata da analisi e campionature, era volta alla riproposizione delle cromie originali riscontrabili sotto gli strati di tinteggiature ottocentesche e novecentesche, che venivano rimosse a bisturi. Analogamente si procedeva per i vari apparati decorativi, quali affreschi, stucchi, marmi, arredi lignei, vetrate policrome, con interventi specifici rispetto ai diversi materiali.

Naturalmente, anche in afferenza ai problemi strutturali generali, premessa fondamentale per la conoscenza del monumento, era il suo rilievo sistematico. Rilievo che non poteva essere limitato alla fase preliminare ma che ebbe una continua evoluzione di affinamento durante la fase dei lavori, accrescendo l'efficacia del proprio valore interpretativo.

Al proposito si possono citare alcuni episodi significativi come la rivelazione della cripta, la scoperta di una testina in pietra (longobarda?), il riconoscimento della interruzione dei lavori a causa della peste evidenziato da una soluzione di continuità nel tessuto murario; la più riposta essenza del monumento si manifestava suggerendo via via le direttrici da seguire.

Due momenti, simbolicamente pregnanti e che riassumono, comprendendola, la summa delle esperienze incontrate durante la fase esecutiva, si verificano nel-

l'affrontare lo svuotamento del vano scoperto sotto il pavimento e nell'affrontare il consolidamento della maestosa volta.

La cripta, forse appartenente all'antica chiesetta di S. Michele che sorgeva nel cimitero adiacente alla vecchia Collegiata, era segnalata da una iscrizione sul fianco della stessa, ma non se ne conoscevano né dimensioni né struttura, né tantomeno il contenuto.

Un parziale rilievo, faticosamente elaborato penetrando da un'angusto pertugio attraverso il sepolcro nel centro della navata, ne aveva tracciato le coordinate generali senza però offrire spunti per una esauriente comprensione; lo svuotamento rivelava la presenza di sarcofagi, sepolture, resti di antichi affreschi con figure di vescovi e decorazioni parietali, materiale ceramico, monete e numerosi oggetti risalenti ad epoche diverse fino al secondo secolo d.C. Questo rinvenimento, trascendeva le contingenti necessità del restauro per allargare gli interessi al campo archeologico e ad approfondimenti storici ed artistici, ma diventava momento di sensibili tensioni per l'intera compagine degli operatori e di chi, in qualche modo, era legato alla operazione.

Il 1859 è un anno importante nella storia del monumento, rotti finalmente gli indugi, si pone mano ad una operazione delicatissima, la cui portata concede ancor oggi spazio ad interpretazioni non univoche e difficilmente verificabili per la impossibilità di riprodurre esattamente il modello delle strutture rimosse. Si trattò della demolizione dei setti di muro che sostenevano la copertura sopra i due arconi vicini al presbiterio e della collocazione di due capriate in legno, in loro sostituzione. In tal modo si scaricavano gli archi e il peso del tetto veniva trasmesso direttamente ai muri di fiancata dalle nuove strutture lignee.

La giusta preoccupazione per la vistosa deformazione dell'arco e per le frequenti cadute di materiale

rilasciato delle «crepature del volto», ove si era intervenuti a più riprese con stuccature e zeppe di legno, aveva fatto sì che l'intervento fosse giudicato improrogabile. Il dissesto doveva essersi manifestato già dai primi decenni successivi alla costruzione ed è infatti segnalato nel 1696 (A.S.C.A., Libro VI, p. 148).

La genesi, l'evoluzione, gli aspetti tecnico-scientifici del problema, sono stati affrontati e studiati esaustivamente da tecnici strutturisti e consulenti con l'ausilio delle più moderne metodologie di calcolo e verifica, che per la loro complessità non possono essere trattate in questa sede e travalicano per altro le specifiche competenze di chi scrive.

Importa qui invece, esaminare le implicazioni di natura disciplinare che il problema poneva al restauratore. Se è vero che «la struttura è la forma stessa dell'opera architettonica» (Piero Sanpaolesi – Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti – EDAM – Firenze 1980 pag. 87) (forma vel structura) e il caso degli ambienti a volta si attaglia perfettamente a questa affermazione, e che «ogni intervento sulla struttura è quindi un intervento sulla forma» (ibidem) la strada da seguire era tracciata. Scartata ogni facile tentazione ingegneristica (imposizione di catene), si trattava di verificare quali fossero le «energie» intrinseche alla forma e alla materia del monumento ancora in grado di opporsi al processo degenerativo che lo minacciava.

Le risultanze delle analisi strutturali delle prove sui materiali, dei calcoli basati sul metodo dei modelli numerici ad elementi finiti, assumevano a questo punto importanza decisiva nel confermare la praticabilità della strada intrapresa; quella del totale rispetto per la struttura e quindi per la forma, con il sostegno della convinzione di aver limitato, per quanto possibile, il «trauma» che in ogni caso, anche il più piccolo degli interventi, rappresenta per l'opera d'arte.

LA DECORAZIONE PITTORICA

Arco, Cripta di S. Michele, *nicchia settentrionale insieme*.



AFFRESCHI VERONESI NELLA CRIPTA DI ARCO

Silvia Spada Pintarelli

Tra i molteplici motivi di interesse connessi ai recenti lavori di restauro della Collegiata, il ritrovamento di alcuni affreschi frammentari sulle pareti della cripta preesistente e ora inglobata nell'edificio, che per l'occasione è stata svuotata dai resti cimiteriali e resa accessibile, non ha di certo il sapore della grande scoperta ma si pone piuttosto come tessera importante nella definizione del percorso della pittura sul territorio trentino fra Due- e Trecento.

Nello studio sulla chiesa uscito a restauro ultimato, gli autori (AA.VV. 1991, p. 30) ricordano nella zona cimiteriale, attualmente corrispondente all'area del coro, la presenza di due cappelle, rispettivamente dedicate a S. Michele arcangelo e a S. Antonio abate, presumendo – pur in via ipotetica – che quest'ultima corrisponda all'ambiente affrescato ritrovato. Trattandosi però di un vano ipogeo assume particolare importanza la notizia, riportata nel «De Arcensis Castri Fundatione...» secondo cui la cappella di S. Michele venne «data in affitto alla famiglia Farina con una cripta sotterranea a volta per custodirvi gli scheletri».

La cripta comprende, nella zona centrale, due nicchie con volta a botte contenenti entrambe un sarcofago.

La decorazione affrescata, irrilevante nella nicchia meridionale, si è mantenuta in misura maggiore all'interno di quella settentrionale, dove si riconoscono due figure di vescovo sovrapposte ed un gruppo di devoti (una donna e due uomini) inginocchiato a lato di una santa. Sulla parte adiacente si trovano alcuni frammenti decorativi.

La superficie degli affreschi, tormentata da ripetute cadute d'intonaco ed ora offuscata da efflorescenze saline in preoccupante aumento, non permette di

identificare con chiarezza la successione e la reciproca connessione degli strati, evidente solo per le due figure di vescovo, rimandando pertanto, per ogni conclusione, all'indagine stilistica.

L'affresco stilisticamente più antico è posto sulla parete sinistra della nicchia settentrionale. Raffigura un vescovo con aureola, veste rossa ricamata e bordata di giallo. La mano destra è ripiegata sul petto, quella sinistra tiene il sottile pastorale. Manca tutta la parte inferiore della figura. Lateralmente, su di uno strato d'intonaco chiaramente sovrapposto ma gravemente frammentario, si intravede un'altra figura vescovile: ne rimane parte della mitra, dell'aureola e della mano con il pastorale. La pennellata è sciolta e sicura, ma il frammento troppo esiguo per giustificare analisi ulteriori. La parziale scritta «TUS» posta di fianco alla mano, fa supporre che sia qui raffigurato il beato Adelpreto, vescovo di Trento (1156-1172), ucciso presso Arco in un agguato da Aldrighetto da Castelbarco (AA.VV., 1991, p. 29). A lui era anche dedicata una chiesetta situata sulla strada per Riva, fatta erigere dai conti d'Arco e consacrata nel 1194, oggi totalmente distrutta.

L'identificazione con Adelpreto può essere estesa verosimilmente anche al vescovo del primo strato. Nella ricostruzione delle vicende di Adelpreto, infatti, il Rogger (1977, pp. 331-373) sottolinea come il culto del beato vada scemando dopo la menzione, dovuta al vescovo Egnone e risalente al 1258, a co-patrono della Cattedrale di Trento unitamente a S. Vigilio.

Se la figura del primo strato che, come vedremo, non deve scostarsi troppo dalla data della menzione vescovile, era dunque immediatamente riconoscibile, quella del secondo – posteriore almeno di un secolo –



Arco, Cripta di S. Michele, *Beato Adelpreto* (?), I e II strato.

necessitava, per ravvivare la memoria, della scritta esplicativa. Infine, la ripetizione dello stesso soggetto in strati e stili successivi è pratica così comune nei secoli medievali da poter essere data quasi per scontata.

Lo stile del vescovo del primo strato appartiene a quel romanico tardivo che trova nell'uso preponderante della linea un proprio modulo espressivo autonomo.

Si tratta in questo caso di pittura minore: lo dimostrano la figura tozza, la positura incerta delle mani, il panneggio rigido delle maniche, il volto inespressivo malgrado l'espedito degli occhi ingranditi. Ma il riferimento è sicuramente colto e collocabile, a mio avvi-

so, in quell'ambiente veronese dove, verso la metà del Duecento, proprio al modello lineare viene affidata la priorità creativa.

Sul XIII secolo a Verona, fortemente condizionato dal ciclo profano della torre di S. Zeno di cui si è di recente fissata la datazione tra il 1236 e il 1239 (F. Zuliani, 1992, pp. 11-42), esistono numerosi studi, per la cui bibliografia si rimanda al saggio di Enrica Cozzi (1992, pp. 303-379), che documentano una attività pittorica che, per quanto conservata con lacunosità e non sempre di qualità eccelsa, si intuisce vasta e diffusa sul territorio. Ne possiamo considerare esempio primario il ciclo affresco nel Canonico del Duomo

veronese, scoperto nel 1965 e ora concordemente datato verso la metà del secolo (E. Cozzi, 1992, p. 304). Ad esso il Cova (1988, pp. 155-162) collega i quattro Evangelisti e la Vergine Annunciata della chiesa di S. Procolo, oltre ad una figura di Sirena nella basilica di S. Zeno.

Il confronto tra il Re Davide del Canonicato – una delle figure più integre del complesso, la cui superficie è peraltro fortemente martellinata – e il vescovo ad Arco indica, a mio parere, una discendenza diretta.

Il distacco è nella qualità – la linea al Canonicato ha funzione dichiaratamente creativa, ad Arco di definizione di contorni – nella cronologia più tarda e nella differente destinazione territoriale, ma comuni ne sono le premesse.

Il rapporto diretto con l'ambiente veronese non è del resto una novità per la pittura trentina del tempo.

Già il Rasmò (1983, pp. 16) lo aveva indicato per il primo affresco di S. Cristoforo nel transetto sud del Duomo di Trento, ritrovandolo poi – con accenti diversi – in numerose opere del Trentino meridionale (1982, p. 83; 1983, pp. 17-19; 1986, pp. 94-95).

Il vescovo di Arco si inserisce quindi in un percorso continuativo che approda, agli inizi del Trecento, nella decorazione pittorica di S. Pietro in Bosco ad Ala, dove, nella teoria degli Apostoli, risultano nettamente distinguibili i modi veronesi della «brigata» (come efficacemente la definisce Enrica Cozzi, 1992, p. 310) di Maestro Cicogna: creazione sommaria ma popolarmente espressiva di figure lineari, quale punto di arrivo mediocre ma coerente del processo pittorico del Duecento veronese.

Accanto a questa progressione, gli esordi della pittura trecentesca a Verona prendono però anche strade ben diversamente qualificate con l'autorevole apparire, nel secondo decennio del secolo, di Giotto e della sua scuola.

Il secondo gruppo di affreschi della cripta di Arco, quello raffigurante tra devoti inginocchiati a lato di una santa, viene considerato al momento del ritrovamento opera veronese tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento. La santa venerata viene identificata con S. Maddalena, data la scritta «ALENA» che

compare accanto alle figure inginocchiate. (AA.VV., 1991, p. 30).

Datazione ed iconografia vanno a mio parere corrette.

Lo stile delle figure è sicuramente più antico e riferibile all'incirca al secondo decennio del Trecento. Ne dà conferma un particolare delle vesti – la manica abbottonata che spunta sotto un'altra appena allargata a campana – presente negli affreschi di Chizzola ma priva di svasatura, e nella Crocifissione del chiostro dei Francescani a Bolzano con la svasatura più accentuata, e per il quale il Rasmò fissa una datazione basata sull'evolversi della moda, tra il 1310 (Chizzola) ed il 1320 (Bolzano). (N. Rasmò, 1977, p. 266 s.).

Difficile inoltre che la scritta «ALENA» si riferisca alla santa effigiata. Generalmente la Maddalena era così caratterizzata dalla chioma fluente da non aver bisogno di qualifiche ulteriori; la scritta inoltre è posta lateralmente, accanto alla testa della donatrice e non in prossimità della santa. Poiché anche accanto alla testa del devoto si intravede il resto indecifrabile di una seconda scritta, appare più probabile che queste si riferiscano appunto ai relativi personaggi.

Il Waldstein-Wartenberg (1971) nella sua accurata storia delle vicende di Casa d'Arco, ricorda un'Alena di Castelbarco, moglie di Gerardo d'Arco, fratello di Nicolò, e insieme a lui detentore del potere. Alla morte del marito, essendo a quanto pare invisa al cognato, abbandona il castello dietro pagamento della dote e del 'Morgengabe' e si trasferisce in un podere della zona, ricordato nel 1332 e nel 1342 come di sua proprietà. L'identificazione della dama inginocchiata con Alena mi pare del tutto fondata.

La morte di Gerardo, situabile tra il 1324 e il 1326, fissa un preciso termine *ante quem* per l'esecuzione degli affreschi. Dopo tale data, infatti, non è pensabile che Alena possa ricoprire un ruolo così ufficiale come la committenza di un dipinto. Infine, una forte tentazione mi porterebbe ad indicare nei due personaggi che la accompagnano i signori d'Arco.

Anche l'autore di questo affresco va, a mio parere, ricercato in ambiente veronese.

Come ricordato, il secondo decennio del Trecento segna un momento fondamentale per la pittura nella città scaligera. Il Vasari (E. Cozzi, 1992, p. 312) ricorda Giotto nel 1316 alla corte di Cangrande e per quanto non si siano conservate testimonianze della sua arte, il fervore innovativo e la svolta stilistica che si riscontra nella pittura della città intorno a quegli anni ne dà ampia testimonianza.

Sulla pittura del Trecento veronese si rimanda al già citato saggio di Enrica Cozzi che ha il pregio di fornire un quadro articolato della situazione, unitamente ad un costante riferimento alle vicende storografiche. Nel secondo decennio del secolo l'attenzione si fissa sull'attività del cosiddetto «Maestro del Redentore» al cui *corpus* appartengono, in primo luogo, gli affreschi dell'abside del coro di S. Fermo e i famosi ritratti di Frà Gusmerio e del committente Guglielmo da Castelbarco sul relativo arco santo (ca. 1318-1319). Il Maestro si caratterizza per la ricerca di un'ampia monumentalità e di una solida consistenza plastica; ha la sua sigla distintiva nella *«resa dello sguardo che promana dagli occhi enormi e immoti; immobilità e rigidità quasi innaturali... s'avvertono pure nei pochi gesti come quelli del Cristo benedicente»* (E. Cozzi, 1992, p. 317). La Cozzi propende per la sua appartenenza alla bottega del Giotto padovano.

Gli affreschi della cripta di Arco hanno perduto la possibilità di un giudizio d'insieme, dei loro rapporti compositivi, della loro relazione con lo spazio; l'analisi del fare pittorico, inoltre, è fortemente limitata dalle condizioni di conservazione. Quello che si può ancora intuire è, in ogni caso, l'avvenuto passaggio ad una pittura monumentale, alla ricerca di effetti plastici mediante l'utilizzo del chiaroscuro, cioè una svolta di tipo inequivocabilmente gottesco.

Ciò risulta più evidente nella figura di santa, dalle proporzioni effettivamente imponenti, e dalla modellazione del volto di Alena. I panneggi delle vesti e i contorni rigidi che segnano il volto del devoto, l'impaccio delle mani giunte e delle braccia nel raccordo con la spalla, tradiscono l'imprefetta applicazione o la

parziale comprensione della pittura «nuova», ma non la smentiscono.

Non ritengo di poter mettere in relazione diretta il frescante di Arco con il «Maestro del Redentore», le cui fisionomie peraltro hanno un'intensità caratterizzante lontana dall'unico volto conservato ad Arco. Possibile invece mi sembra il suo inserimento nell'ambiente 'messo in moto' dal «Maestro del Redentore» stesso, con una vicinanza maggiore a figure quali la S. Caterina della cripta di S. Zeno, sempre a Verona, che la Cuppini assegnava al Maestro (1965, fig. 18), mentre la Cozzi (1992, p. 318) convincentemente ritiene opera di un aiuto.

Del resto un rapporto tra Verona ed il Trentino nella diffusione del primo giottismo è fatto ampiamente noto nella storiografia locale.

Il Rasmus lo riconosce per il pittore di S. Cecilia a Chizzola, a cui attribuisce anche le decorazioni in facciata di S. Marina a Besenello e le due sante nell'abside di S. Giovanni nel Duomo di Trento (N. Rasmus, 1971, p. 125, 262), e in seguito un'Incoronazione della Vergine frammentaria nella cripta dello stesso duomo (N. Rasmus, 1986, p. 98), riconducendolo all'influsso della già citata S. Caterina di S. Zeno. In effetti anche una relazione tra i nostri affreschi e il ciclo di Chizzola non va trascurata per una comune ricerca di monumentalità frenata da impaccio compositivo, per una stessa oscillazione tra plasticità e disegno.

Sempre il Rasmus, infine, propone di assegnare al «Maestro del Redentore», identificato con il pittore Nicolò da Padova, presente a Trento nel 1320, la Madonna col Bambino in S. Apollinare (N. Rasmus, 1982, p. 138) e da essa fa dipendere – ad un minore livello di qualità – gli affreschi di S. Maddalena a Terragnolo presso Rovereto di committenza castrobarcense.

Se pure si deve accettare, per questi ultimi, lo spostamento di datazione proposto dalla d'Arcais (1987, p. 177) verso la metà del secolo, da ciò non ne viene comunque modificato l'assetto generale che vede il Trentino, nel secondo decennio del Trecento, in contatto diretto con l'ambiente veronese per una diffusa accoglienza dei modi pittorici rinnovati.



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, Antonio Italiani, *fregio esterno*, particolare.



ROTA IN MEDIO ROTAE

Il fregio della Collegiata di Arco

Giovanni Peretti

Nel 1669, l'anno seguente il compimento della volta della chiesa, liberata l'aula da centine e armature, il pittore di Riva Giovanni Antonio Italiani decorò l'architrave delle cappelle con un fregio a fresco lungo tutto il perimetro interno dell'edificio [anno e nome dell'autore sono documentati da un registro delle spese per gli anni 1657-1670, parzialmente edito in AA.VV. 1991; p. 86: «pagato al S.r Gio. Antonio Italiani di Riva pittore per haver dipinto li frisi grandi in Chiesa et fuori, esternamente della facciata - tl (troni) 355»]. Le sessanta metope in terretta bruna, intramezzate da triglifi secondo l'ordine dorico dell'architettura, costituiscono altrettante tappe di un complesso ciclo liturgico dedicato alla Madonna, titolare della collegiata.

Il *corpus* più nutrito tra gli attributi mariani del fregio proviene, com'era lecito attendersi, dal Cantico dei Cantici. Nell'esegesi ebraica, patristica e medievale il carne nuziale subisce un progressivo slittamento semantico, significando dapprima l'alleanza di Jahweh col popolo d'Israele, già descritta nella Bibbia con la metafora del giogo coniugale. Negli scolii di Origene (la scuola alessandrina istituì la prassi di una lettura parallela e complementare dei due Testamenti) re Salomone è interpretato come prefigurazione di Cristo, e la pastorella Sulamita della Chiesa, *sponsa Christi*. Con Ambrogio (IV sec.) Maria, quale suo membro più degno per santità e perfezione, diviene *typus Ecclesiae*, identificandosi con la sposa promessa [*Commentarius in Cantica Canticorum*, PL 15, cc. 1947-2060]. Dal XII secolo mistici e teologi (Bernardo di Chiaravalle, Rupert di Deutz, Dionigi il Certosino et al.) attinsero alla ricchezza allegorica del poema una ridda di epiteti per celebrare le virtù della Vergine, la sua bellezza, la purezza, l'umiltà [nel fregio compaiono: «quasi aurora

consurgens», «pulchra ut luna», «electa ut sol», «terribilis ut castrorum acies» (Cn 6, 9); «flos campi», «lilium convallium» (Cn 2, 1); «virgula fumi» (Cn 3, 6); «genae tuae sicut turturis» (Cn 1,9); «turre David», «mille clypei pendent ex ea» (Cn 4, 4); «hortus conclusus», «fons signatus» (Cn 4, 12), «puteus aquarum» (Cn 4, 15), «inter spinas lilium» (Cn 2, 2); «acervus tritici vallatus liliis» (Cn 7, 3); cfr. Reau 1957, p. 80; Schmidt 1988, pp. 234-237].

Inoltre Maria *Theotokos* (cioè Madre di Dio, dogma proclamato dal concilio di Efeso, 431) quale libero strumento dell'incarnazione redentrice e coadiutrice di Cristo nel piano divino della salvezza assume su di sé, oltre a quelli della Chiesa, anche gli attributi del Figlio: in questa chiave ermeneutica diviene personificazione della sapienza divina, alla quale si attribuisce una funzione di mediazione salvifica. Perciò nel fregio le vengono riferite una serie di immagini, tratte dal capo XXIV dell'Ecclesiastico, che glorificano la grazia feconda della sapienza paragonandola agli alberi più utili e maestosi di Palestina: l'olivo, la vite, il cedro, la palma, il cipresso [«fructus honoris» (Ecli 24, 23); «quasi oliva» (Ecli 24, 19); «quasi cypressus» (Ecli 24, 17); «quasi palma» (Ecli 24, 18); «quasi cedrus» (Ecli 24, 17); «quasi vitis» (Ecli 24, 23); «quasi platanus» (Ecli 24, 19)]. Né poteva mancare la raffigurazione del trono di Salomone, «thronus sapientiae», asceso da sei gradini e fiancheggiato da leoni (III Re 10, 18-20).

Com'è noto l'allegorismo scritturale cristiano assume l'Antico Testamento come figura del Nuovo: ciò che il primo annuncia «per speculum in aenigmate», il secondo rivela apertamente. Nel fregio compare una citazione dalla teofania di Ezechiele: «rota in medio rotarum» (Ez 1, 16). I padri della Chiesa, nelle glosse al libro del profeta, interpretarono l'immagine come se-



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, Antonio Italiani *fregio interno*, particolare.

gno dell'immanenza del Nuovo nell'Antico Testamento, del *sensus spiritualis* nella storia d'Israele [Ambrogio, *In Psalmum CXVIII Expositio*, IV, 28, PL 15, c. 1316; Girolamo, *Commentariorum in Ezechielem prophetam Libri XIV*, I, 1, PL 25, cc. 27s; Gregorio Magno, *Homiliarum in Ezechielem prophetam Libri II*, I, VI, 15, PL 76, cc. 835s; cfr. Bori 1987, p. 401. Gli attributi mariani del Cantico dei Cantici e dell'Ecclesiastico non sono che allegoria *in verbis*, cioè mera fabulazione poetica, metafora. Ma anche eventi, personaggi, oggetti della storia sacra sono passibili di una lettura tipologica, segni predisposti da Dio affinché come tali siano decifrati, allegorie *in factis* [Eco 1985]. Ne deriva una forma aberrante di connotazione: la Madonna può essere prefigurata da qualsiasi cosa ne evochi, sotto qualsiasi aspetto, un pur esilissimo rapporto di somiglianza.

Alcuni degli episodi veterotestamentari del fregio intendono quindi significare la maternità virginale di Maria o la sua immacolata concezione [il rovetto di Mosè, che arde senza consumarsi (Es 3, 2-4); la porta chiusa del tempio nella visione di Ezechiele (Ez 44, 1-3); il vello di Gedeone, impregnato di rugiada (Gdc 6, 36-40; Sal 72, 6); le api e il favo di miele di Sansone (Gdc 14, 8); la verga di Aronne, fiorita nel tabernacolo

dell'arca (Nm 17, 8); lo «speculum sine macula» che è anche attributo della sapienza ipostatica (Sap 7, 26)]. Altri evidenziano il suo ruolo di mediazione tra cielo e terra [la scala di Giacobbe (Gn 28, 12); il carro di Elia (IV Re 2, 12); Elia rapito in cielo è anche tipo dell'Assunta], di intercessione e protezione contro il peccato [la donna che schiaccia il capo al serpente (Gn 3, 15); l'arca di Noè, «salus in fluctibus» (Gn 8, 4); la città di rifugio per i peccatori (Nm 35, 9-15); la «stella maris» dell'inno omonimo, stella polare che guida i marinai], oppure sono simboli di riconciliazione con Dio [la colomba che porta a Noè il ramoscello d'olivo (Gn 8, 11) e l'arcobaleno che appare tra le nubi dopo la fine del diluvio (Gn 9, 14)]. Altri ancora la raffigurano messianicamente come sorgente di vita e dimora divina [l'albero della vita del paradiso terrestre (Gn 2, 9); l'albero di Jesse, il cui ultimo pollone è Maria e la gemma da esso sbocciata Gesù (Is 11, 1); la casa di Dio sulla cima dei monti profetizzata da Isaia (Is 2, 2); la città di Dio, Gerusalemme, il sacro monte di Sion, il tempio di Salomone (la catena simbolica Dio-monte-città-palazzo-rocca-tempio-centro del mondo in Sal 48, 2-4, 10-11); l'arca dell'alleanza (Es 25, 10-22) e il vaso della manna ivi contenuto (Es 16, 33)].

Una quindicina di questi titoli, e dei versetti del



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, Antonio Italiani *fregio interno*, particolare.

Cantico dei Cantici, ricorrono nelle invocazioni delle *Litanie Lauretane*, in particolare nella seconda delle due serie, composta nel 1575 e più tardi abbandonata [Campana 1933, I, pp. 696-727]. Un significativo precedente nel territorio del Sommelago, certo noto all'autore, è costituito dalle litanie affrescate sulle pareti del tiburio ottagonale della chiesa dell'Inviolata, a Riva: sedici ovali incorniciati di stucco alternati a grandi finestre rettangolari e alle otto statue di Profeti poggianti sul cornicione [cfr. Botteri 1986, p. 54]. Dal Poggetto [1972a, p. 8] li riferisce all'intervento di Martino Teofilo Polacco, databile al secondo decennio del secolo, ma interpretandoli erroneamente come «stemmi dipinti delle più importanti chiese della diocesi trentina». Colpisce tuttavia ad Arco l'enfasi barocca, teatrale, della rappresentazione allegorica, affatto ignota pochi decenni prima: il tema viene svolto con un'ampiezza inusitata e con un'acribia testuale che si propone come *agudeza* sacra, in un procedere per accumulo che mira alla sorpresa dello spettatore.

Contemporaneamente Italiani eseguiva i due fregi esterni: quello superiore, subito sotto la cimasa, è costituito da un corridietro di semplici motivi geometrici; oggi non ne restano che pochi lacerti quasi illeggibili. Più interessante, e relativamente meglio conservato, il

secondo corre per tre lati lungo la trabeazione dorica inferiore, e come all'interno è scandito da una sequenza di metope e triglifi. Gli elementi figurativi constano di una teoria di oggetti liturgici e pastorali e, sulla facciata, di strumenti musicali. I primi legittimano l'autorità della Chiesa come unica interprete delle scritture e ne esaltano il ruolo di *cura animarum*, sulla scorta dei decreti tridentini. Anche gli strumenti hanno una valenza liturgica, di celebrazione e lode del Signore, secondo la formula dossologica del salmo CL (in un riquadro si vedono l'arpa e la corona di David). Liuti, violini, cornetti, tromboni affastellati in apparente disordine, una spinetta posta in tralice, i drappi annodati in alto e i fogli di musica sporgenti nel vuoto rammentano l'impaginatura dei dipinti di Baschenis e dei suoi imitatori lombardi. La lunetta con strumenti affrescata nell'atrio di palazzo Vignola-Dionisi a Verona rivela, se non la stessa mano, lo stesso modello tipologico e formale, estraneo alla cultura pittorica veronese del XVII secolo.

Giovanni Antonio Italiani è ancora pressoché sconosciuto, e inedite sono le poche opere firmate o comunque riferitegli con certezza. Di origine bresciana, l'unica opera nota nella sua diocesi e la pala dell'altare maggiore della parrocchiale di Lumezzane Sant'Apol-



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, Antonio Italiani *fregio interno*, particolare.

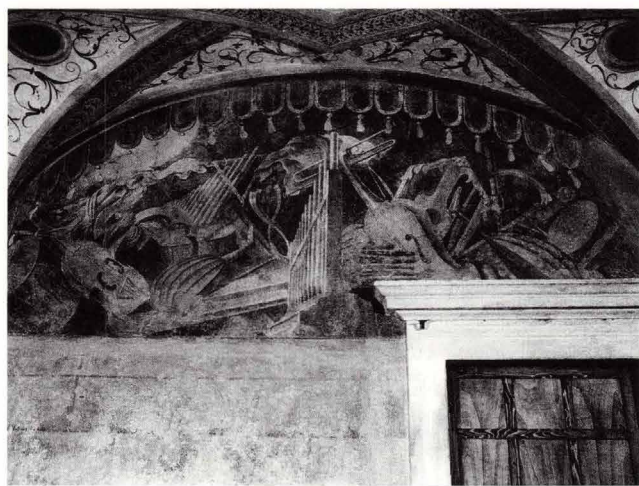
lonio, in Val Trompia, datata 1665 e inserita in una monumentale *soasa* di Girolamo Castellari (l'una e l'altra distrutte in un incendio nel 1922: AA.VV. 1930, pp. 101, 103). Italiani è documentato a Riva fin dal 1666, teste il citato registro delle spese della Collegiata di Arco, che a quella data riporta pagamenti al pittore (Faustino Italiani, probabilmente il fratello, è autore della veduta di Riva incisa dal padovano Giacomo Ruffoni e pubblicata nel 1673 da Michelangelo Mariani nel suo *Trento con il Sacro Concilio*). Qui nel 1675 affrescò le lunette, oggi parzialmente scialbate, del chiostro del convento dei Girolamini presso la chiesa

dell'Inviolata con storie del beato Pietro Gambacorta di Pisa, fondatore dell'ordine [Weber 1933, p. 196]. Una paletta firmata e datata 1672, raffigurante l'*Apparizione del Bambino a Sant'Antonio di Padova*, si trova nella chiesa di S. Zeno a Cologna di Tenno [Passamani 1964, p. 614; Passamani 1969, p. 307; il quadro è attualmente appeso nel presbiterio *in cornu epistolae*].

Benché sia prematuro effettuare una ricognizione critica dell'autore, il punto di riferimento immediato della sua cultura figurativa si palesa d'acchito nell'antinaturalismo risentito di Pietro Ricchi; non si può



Arco, Chiesa di S. Maria Assunta, Antonio Italiani *fregio esterno*, particolare.



Verona, Palazzo Vigola-Dionisi, *strumenti musicali*, XVII Secolo (seconda metà).

escludere che ne sia stato allievo, data la lunga anche se indefinibile presenza bresciana del pittore lucchese. La pittura di Italiani si direbbe una semplificazione provinciale dell'astratta cifra neomanierista di Ricchi, sia nella resa spiccatamente grafica del panneggio e dei tratti fisionomici, col ricorso a sigle e a ritmi consueti nel maestro, sia nella cromia leggera e vivace. È significativo che egli cerchi i suoi *exempla* nella produzione bresciana dei tardi anni quaranta (Pontoglio, Verolanuova, il primo intervento a Riva; cfr. Guzzo 1983) piuttosto che guardare al Ricchi teneboroso del posteriore momento veneto, di cui pure la decorazione della cappella del Crocefisso all'Inviolata costituiva un autorevolissimo paradigma [Dal Poggetto 1972b]. L'ardua e complessa cultura lagunare era affatto aliena al gusto del pittore e dei suoi committenti locali.

Giovanni Zebellana, *Madonna col Bambino e i SS. Rocco e Sebastiano*; Caneve d'Arco, Chiesa di S. Rocco.



Francesco Morone, *Madonna col Bambino*; Verona, Pinacoteca Canonica.



I VERONESI AD ARCO DAL RINASCIMENTO AL SETTECENTO

Sergio Marinelli

L'onda lunga delle influenze artistiche veronesi raggiunse Arco con meno continuità che altri centri del Trentino meridionale, quali Ala, Rovereto, la stessa Riva, ma con incidenze sempre significative. E anche tale discontinuità è solo quanto almeno risulta allo stadio attuale delle conoscenze, che si va tuttavia sempre più colmando di dati.

Si è di recente disegnata una mappa d'interventi, nell'area circoscrivibile ad Arco, del riscoperto scultore veronese Giovanni Zebellana, con la *Madonna col Bambino* di Val Gresta, la bellissima *Madonna col Bambino* di Brentonico, la *Madonna con Bambino e i Santi Sebastiano e Rocco* della parrocchiale di Caneve d'Arco, finalmente l'altra bellissima *Madonna col Bambino e angeli* del monastero di Santa Maria delle Grazie ad Arco, tutte opere risalenti tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento, cui fanno eco le *Madonne col Bambino* dell'altro veronese di stile più arcaico, Antonio Giolfino, al Carmine di Rovereto e nella parrocchiale di Riva, commissionata questa nel 1487 con l'esplicita indicazione del modello di Zebellana nel santuario di Arco, risalente forse a un momento prossimo alla fondazione di esso, nel 1478. L'infiltrazione nel Trentino delle sculture di Zebellana seguiva probabilmente una fortunata tradizione aperta, all'ingresso della Val d'Adige, dal polittico della Pieve di Avio, ora al Museo Diocesano di Trento, notevole opera accostabile all'ambito di Bartolomeo Giolfino (Ericani 1987, p. 308; Passamani 1989; Bacchi 1989). Le Madonne di Zebellana, di astratta e ieratica dolcezza, si propongono, nella loro voluta apparente ripetitività, quali idoli popolari e come tali si diffusero. La ricostruzione del complesso episodio (Ericani 1991) infatti mostra, più che una presenza sporadica, un vero e

proprio predominio specialistico nel campo, che deve esser durato molti anni.

Zebellana fu l'apripista dei pittori Morone, Domenico e Francesco, suoi documentati amici, che intervennero a firmare insieme una *Sacra conversazione*, oggi purtroppo dispersa, nel 1496, nello stesso santuario della Madonna delle Grazie di Arco, già ricordata nel manoscritto del Bartoli (Emert 1939).

Il paesaggio della *Madonna col Bambino* di Francesco Morone, conservata nella Pinacoteca Canonica di Verona, certamente più tarda, sembra ancora, come suggerisce Guzzo, un ricordo di queste frequentazioni. Ciò va tuttavia inteso sempre nel senso di una libera rievocazione, riportata parzialmente in un contesto diverso, che va anche modificandosi nella memoria. Un simile sfondo compare pure, sopra un lago, nel *San Lorenzo Giustiniani che libera un indemoniato*, di proprietà privata (Del Bravo 1962).

In ogni caso gli arrivi veronesi costituirono, sia per la scultura che per la pittura, gli eventi artistici fondamentali di quel periodo ad Arco, anche perché l'altro solo segno eccezionale del momento, il celebre acquarello di Dürer, con la *Veduta di Arco*, del 1495, dovette essere una memoria privata, che accompagnò l'autore nel suo viaggio.

Sarebbe tuttavia suggestivo poter collegare a questi sconfinamenti trentini anche influenze in senso inverso, come certe acutezze psicologiche e cromatiche che impennano inattese la mite e placida pittura veneta di Francesco Morone, nel *San Bartolomeo* di Castelveccchio a Verona o nel ritratto, assolutamente «tedesco» del canonico Emilei nel Duomo veronese, ai piedi di *San Giacomo*, suo santo protettore (Marinelli 1987/'88).

Il proficuo rapporto tra Verona ed Arco sembrerebbe interrompersi bruscamente agli inizi del Cinquecento e le ragioni di tale mutamento andranno forse più ragionevolmente ricercate nella storia politica in generale, per il fatto di restare i due centri in compagini statali, la Repubblica Veneta e l'Impero, spesso ostili e belligeranti. Ma anche questo argomento può esser valido fino ad un certo punto. A Trento lavorarono artisti della Repubblica, come Fogolino e Verla, lo strambo Romanino o il poco fidato Moroni. Ma anche Tiziano, diplomatico servitore di due padroni soprattutto, la Repubblica Veneta e l'Impero, e poi anche di molti altri, fu attivo per i Madruzzo. E Gianmaria Falconetto, fanatico filoimperiale, ripará onorevolmente nella Padova di Alvise Cornaro. Solo che le presenze veronesi importanti nel Trentino, nella prima metà del Cinquecento, obiettivamente diradano, limitandosi, per quel ch'è noto, alla pala di Gianfrancesco Caroto per il Duomo di Trento, alle comparse dei Falconetto e all'attività, ancora da rintracciare concretamente, dei Da Vendri.

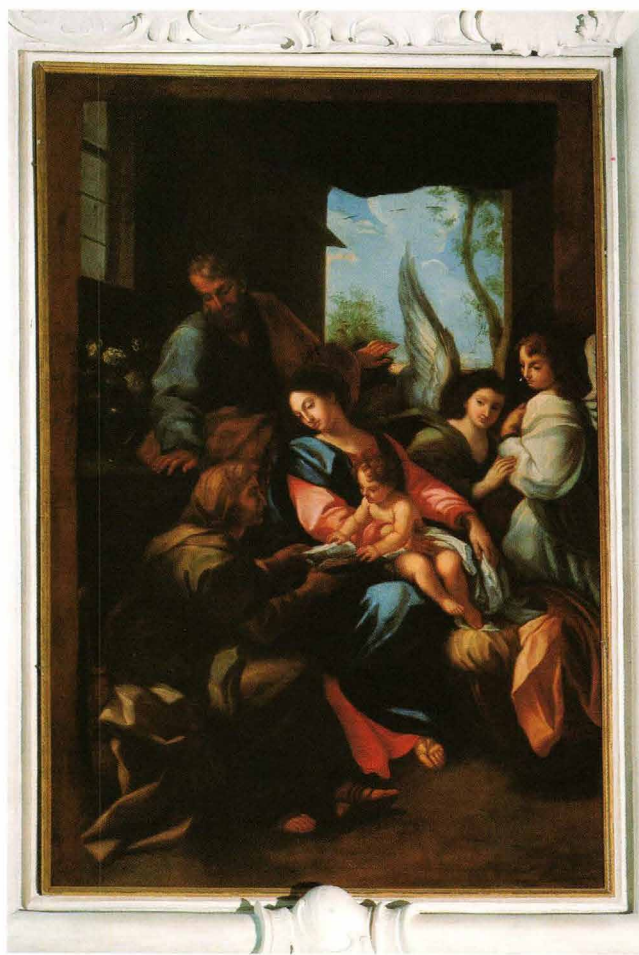
Fin qui è la preistoria della Collegiata di Arco e anche l'arrivo della pala dei *Tre Arcangeli* di Felice Brusasorci ricade in essa in quanto sicuramente anteriore alla costruzione del grande edificio nel 1628.

Questa di Arco fu certo tra le prime comparse dell'opera di Felice in Trentino, dove era già stato attivo con importanti affreschi, nella stessa Trento, il padre Domenico, in Palazzo Voltolini nel 1551. Altri segni importanti della presenza di Felice nell'alta valle dell'Adige sono la grande pala con *San Gerolamo* in San Marco a Rovereto e infine quella gigantesca per i Cappuccini di Bolzano, del 1600. Presenze tanto incombenti e prestigiose permettono di delineare quasi un nuovo predominio dei veronesi nella pittura sacra della regione verso la fine del secolo. Anche perché esse sono accompagnate da altre opere minori o meno note, come la tela con i *Quattro angeli* con strumenti musicali, ai Cappuccini di Trento, proveniente da Mori, forse eseguita dalla bottega, o l'interessante pala giovanile di Ala, di Pasquale Ottino, principale erede della bottega di Felice (Chini 1983, pp. 61-64), di cui si è di recente ritrovato pure il bozzetto (Marinelli 1991, p. 60). Altra



Francesco Perezzoli detto Il Ferrarino (?), *Pentecoste*; Arco, Chiesa di S. Maria Assunta.

pala dispersa di Felice Brusasorci con i *Santi Caterina, Giovanni Battista e Francesco* è ricordata dalle fonti ai Cappuccini di Rovereto, come molti dipinti perduti di questa scuola, e quindi di inverificabile attribuzione. Di un altro geniale allievo di Felice Brusasorci, Alessandro Turchi, va ricordata la pala in S. Stefano di Roncone, del 1620 circa (Passamani 1978, p. 208). La *Pietà* di Fra Semplice, che viene detto pure allievo di Felice Brusasorci, dipinta nel 1644 i Cappuccini di Ala e ora presso i Cappuccini di Trento, è l'ultima eco di questa scuola (Chini 1983, pp. 64-66).



Francesco Perezzoli detto Il Ferrarino (?), *S. Famiglia con S. Anna*; Arco, Chiesa di S. Maria Assunta.

L'invio di opere in Trentino da parte di Felice ebbe conseguenze, anche attraendo nella sua orbita un pittore discontinuo, ma assai interessante, largamente attivo a Verona tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo seguente, Giambattista Rovedata (Magagnato 1974; Mich 1988-'89). Ma pure un personaggio di Arco, Giovanni Antonio Zannoni, subì la sua influenza forse anche soggiornando a Verona. Chissà se equivocava sui suoi dati Bartolomeo Dal Pozzo, scrivendo nel 1718 che: «Fece (Giacomo) Dondoli i suoi primi studi sotto Gio:batta Zannoni Pittor Veronese di

gran talento che morì giovine e con poche opere di sua memoria». (Dal Pozzo 1718 p. 189). La cronologia dei due personaggi corrisponde e, soprattutto, le opere note di Giovanni Antonio mostrano vicinanze sorprendenti con quelle di allievi di Felice, come Zeno Donise.

Un'altra presenza forte della pittura veronese in Trentino, contemporanea a quella di Felice, è data dalle opere di Paolo Farinati: anzitutto la *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Lorenzo*, in San Lorenzo ad Arco, del 1587 (Chini 1983, pp. 45-49). La conoscenza del pittore era poi rinforzata nel territorio da altri suoi dipinti: la *Deposizione di Cristo* ora ai Francescani di Trento (1589), la pala e gli affreschi di Avio (1591) per i Madruzzo, la *Madonna del Rosario* a Mori (1604), opera di bottega firmata dal figlio Orazio.

La consistenza degli invii eguaglia dunque quella di Felice, ma la bottega di Farinati continuava sugli schemi manieristici collaudati intorno al 1550 e non poteva quindi portare sostanziali novità nel territorio trentino. La stessa costituzione della bottega a carattere strettamente familiare non sembra esser stata aperta ad allievi esterni, come la piccola «accademia» privata di Felice. Si è invece dimostrato (Dillon 1991) che quest'ultimo fu importante tramite tra Firenze e Praga, anche per il fatto che gli incisori Sadeler conobbero la sua opera a Verona prima di fissarsi nella capitale boema. Risultato originale di questi scambi saranno, ad esempio, i suggestivi paragoni con la *Predica del Battista* e l'*Orazione di Cristo nell'orto* al Museo di Castelvecchio, firmati nel 1616 da Giambattista Rovedata.

Un altro inatteso capitolo di presenze veronesi ad Arco, dopo una seconda parentesi apparentemente vuota, potrebbe esser rappresentato dalle due grandi tele del presbiterio della Collegiata, ancora anonime, incorniciate da fastosi stucchi nel 1766 (Passamani 1962), ma con tutta verosimiglianza ad essi precedenti. Le due composizioni rappresentano la *Sacra Famiglia con Sant'Anna* e la *Pentecoste* e potrebbero anche esser state pale sostituite da qualche altare, poiché non sono in una relazione stretta di coppia tematica. La probabile condizione di riutilizzo dovrebbe avvalorare l'ipotesi che esse siano più antiche del momento



Paolo Farinati, *Madonna col Bambino e i SS. Francesco e Lorenzo*; Arco, Chiesa di S. Lorenzo.

Francesco Perezzi detto Il Ferrarino, *S. Famiglia con i SS. Anna e Gioacchino*; Verona, Museo di Castelvechio.



del dono di Giorgio d'Arco, intorno al 1760. Il loro classicismo, che sembra mescolare elementi carpioneschi, veronesi, lombardi, emiliani e romani potrebbe convenire alla figura singolarissima di Francesco Perezzi, il Ferrarino (1661-1722) (Marinelli 1978, pp. 131-132), veronese di estrazione carpionesca, con soggiorni emiliani, romani e lombardi. Le pochissime opere documentate note, e quelle più numerose che Alberto Cottino sta raccogliendo per la pubblicazione di un saggio, sembrano permettere sufficienti con-

fronti da avanzare l'ipotesi di un'autografia a una data intorno all'anno 1700. Lo confermerebbero anche i colori squillanti e freddi, come i blu soprattutto, e i rossi. Forse in quel periodo il pittore si trovava a Roma, come il probabile committente delle pale, il canonico Giovan Battista Antonio d'Arco.

Quale corollario dei riferimenti veronesi si può precisare, per la *Pentecoste* tutto un contrappunto di variazioni sul modello dell'*Assunta* che si trova sull'altar maggiore della parrocchiale di Bussolengo, general-



Francesco Perezzi detto Il Ferrarino, *Educazione della Vergine*, sotto: *S. Famiglia con S. Giovannino*; Londra, collezione privata.

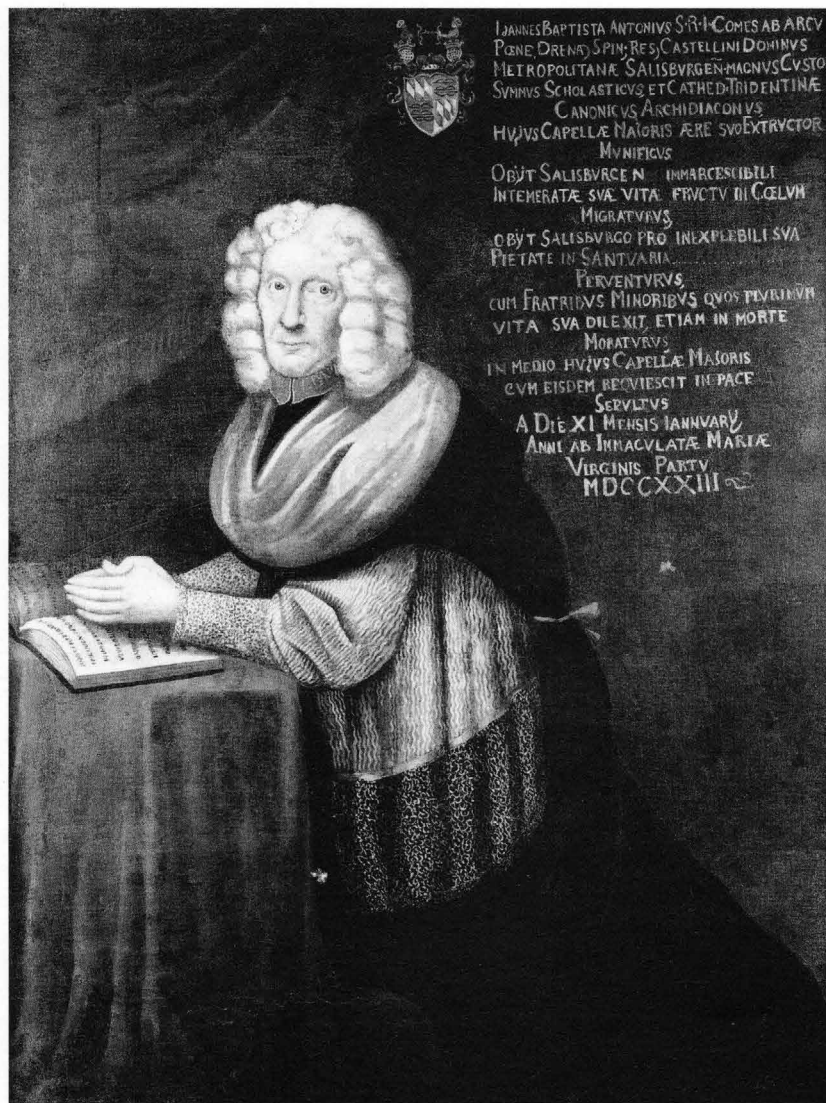


Santo Prunato, *Assunta*; Bussolengo (Verona), Parrocchiale.

mente attribuita a Balestra, ma spettante invece a Santo Prunato. Altre opere di Prunato di quel periodo, come l'*Ultima cena* di San Tomio, ora a Castelveccchio, sembrano guidare questa e le poche altre composizioni note di Perezzi di quegli anni, prima della radicale sostituzione della sua base formativa con i modelli emiliani e romani.

Anche i soggetti delle composizioni corrispondono a quelli preferiti di Perezzi: scene *mariane* estatiche o sacre famiglie ambientate in arcadie classiche.

Arco, Convento delle Grazie, *Ritratto di*
Giambattista Antonio d'Arco, Sec. XVIII.



ICONOGRAFIA E COMMITTENZA

Marina Botteri

Giovanni Battista Antonio d'Arco, committente illustre

Il patrimonio pittorico della chiesa di S. Maria Assunta ad Arco presenta un panorama vario e articolato, sono infatti presenti nelle opere che attualmente ornano la chiesa più indirizzi stilistici e c'è da chiedersi il motivo. Indubbiamente l'edificio è prestigioso e sorge con una volontà di magnificenza fuori dall'ordinario ma non spiega la diversità e la compresenza di più scuole, spesso lontane dagli svolgimenti artistici locali. Inoltre, fino ad oggi per buona parte delle opere non è stata reperita alcuna precisa documentazione, se si eccettua un importante elenco descrittivo relativo al contenuto di una cassa di quadri provenienti da Salisburgo, inviati dal Canonico Giovan Battista Antonio d'Arco (Arco 1646-Salisburgo 1722), tra i quali si possono identificare alcune delle opere che ornano la Collegiata. La questione si risolve pertanto in termini di committenza e risulta quindi significativo fornire qualche notizia sul personaggio citato. Giovan Battista Antonio, figlio di Francesco Leopoldo, abbraccia la vita religiosa nella quale si distingue «*per meriti non comuni*» (A. P. A., S. Innocenza, n. inv. 63), tali da guadagnarsi la stima di Papa Innocenzo XI. Nel 1680, per provvisione papale entra a far parte del Capitolo di Trento.

Nel 1691 diventa canonico di Salisburgo e nel 1698 arcidiacono della Cattedrale di Trento. In relazione al suo impegno attivo nella vita ecclesiastica ma anche politica, negli ultimi anni del Seicento viene inviato a Roma per il suo «*dono oratorio*» con la carica di «*...Ministro plenipotenziario della corte di Salisburgo...*»

(A.P.A., S. Innocenza, cit.). I suoi spostamenti, quindi, tra Roma e Salisburgo gli permettono di venire a contatto con ambienti culturali diversi che indubbiamente contribuiscono a favorire il suo mecenatismo. Una traccia indelebile della sua generosità e del suo amore per l'arte è lo splendido *Altare Maggiore* della Chiesa annessa al Convento delle Grazie ad Arco, realizzato da Cristoforo e Sebastiano Benedetti tra il 1704 e il 1710 su disegno del celebre pittore e architetto, d'origine trentina, Andrea Pozzo, il cui progetto risale al 1697 (Postinger, 1909, p. 202). L'altare era atto a contenere la bella *Madonna* quattrocentesca di Giovanni Zebellana e, a copertura della nicchia, il Canonico d'Arco ordina a Roma una pala raffigurante «*La Madonna Immacolata*» che le fonti riportano come opera del Maratta (Emert 1939, ed. 1977 p. 93) e che attualmente si trova nella chiesa di Varignano. Per ultimare l'arredo del Presbiterio commissiona la decorazione delle pareti al pittore Fraveggi di Arco (Weber 1933, ried. 1977, p. 154) e le arricchisce con arazzi in cuoio dorato, fa lastricare in marmo il pavimento, scolpire a rilievo le portine del coro con lo stemma d'Arco, e chiudere il presbiterio con una artistica cancellata in ferro battuto, (A.A.V.V. 1964, p. 48) realizzata da Giovanni Antinio Neier di Innsbruck. Del Convento delle Grazie il Canonico si ricorderà anche nelle sue volontà testamentarie, lasciando al Santuario importanti donazioni tra cui due dipinti su rame, l'uno raffigurante *San Carlo Borromeo con altri Santi* l'altro le *Anime del Purgatorio* (A.A.V.V. cit. p. 20). Purtroppo della complessa decorazione del Presbiterio del Santuario delle Grazie, a causa della ricostruzione della chiesa avvenuta nel 1856 non si è conservato nulla,



Arco, Cristoforo e Sebastiano Benedetti Chiesa di S. Maria delle Grazie, *Altare Maggiore*.

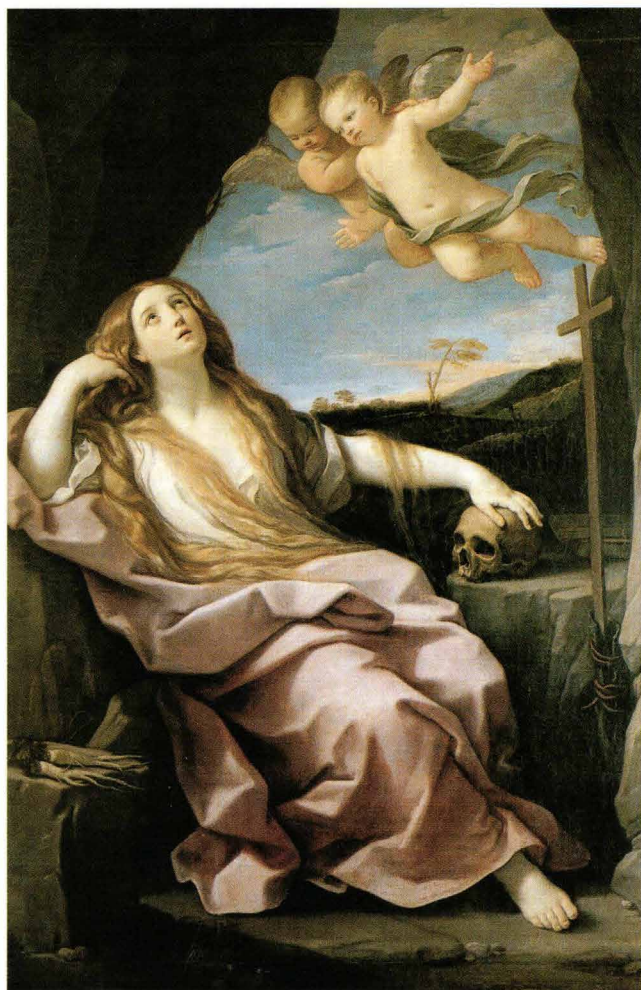


Varignano, Scuola del Maratta, Chiesa Parrocchiale, *Madonna Immacolata*.

tranne l'*Altare Maggiore* che si è mantenuto nella sua struttura originaria, a memoria della munificenza del nostro committente. Gli ultimi anni della sua vita il Canonico Conte d'Arco li trascorre a Salisburgo, la cittadina austriaca che, soprattutto ai tempi del Vescovo Paris Lodron, originario di Villa Lagarina, stabilisce uno stretto legame con il Trentino che si rafforzerà sotto il vescovado del Firmian (Stadler 1988, p. 45). Alla morte di suo fratello maggiore il conte Vinciguerra d'Arco, nel 1721, il canonico Giovan Battista, visto il rifiuto del legittimo successore Pirro Antonio, governatore di Penede, «*malgrado la sua dignità ecclesiastica assunse il governo di Arco, che conservò fino alla morte*» (A.P.A., *ibidem*), pur mantenendo la residenza a Salisburgo, da dove invia, per legato testa-



Arco, Canonica, Jacopo Zanussi *S. Giovanni Nepomuceno*.



Roma, Galleria Nazionale d'Arte, Guido Reni *Maddalena Penitente*.

mentario, una cassa di quadri, con la raccomandazione che vengano consegnati all'Arciprete per la Chiesa Collegiata di Arco (A.P.A., Collegiata, n. inv. 39). La cassa viene aperta in data 13 giugno 1723 e il 29 giugno, da parte dell'arciprete Antonio Chiusole, viene redatto l'inventario del contenuto: «*Un quadro grande dell'effigie del Santo Domenicano; Un quadro grande di Santo Giovanni di Dio; un altro Grande della Beata Vergine Maria col Bambino Gesù, Santa Anna, e santo Giuseppe; Altro grande rappresentante la Venuta dello Spirito Santo; Altro grande della B.V.M. e santo Antonio da Padova. Altro grande di Santa Maria Maddalena; altro mediocre di Santo Giovanni Battista, altro mediocre Historia Romana con l'effigie della B.V.M., altro piccolo della B.V.M. dell'aiuto*».

Anche ad una prima lettura il documento appare significativo in quanto quasi tutti i dipinti nominati vengono sottolineati con l'aggettivo *grande*, dichiarando così la volontà del proprietario di adibirli probabilmente a destinazioni pubbliche, come la donazione alla Collegiata conferma. Vi è inoltre la precisa indicazione che almeno due quadri servano «*per l'uso e adobo delli due altari dello Spirito Santo e S. Maria Maddalena*» (A.P.A., ibidem), edificati dalla famiglia d'Arco. L'altare dello Spirito Santo viene eretto nel 1677 dal Manentino (scheda 19) ed è completato dalla pala con la *Madonna, San Carlo e altri Santi* che va identificata nell'elenco con la *Venuta dello Spirito Santo* in quanto, sopra il capo della Madonna, è simboleggiata, nella colomba, la discesa dello Spirito Santo. Giambattista Antonio doveva essere particolarmente legato alla devozione per S. Carlo Borromeo, un'altra immagine con lo stesso soggetto del S. Carlo come abbiamo visto, l'aveva già donata alle Grazie. Il dipinto porta anche lo stemma d'Arco, lo stesso riprodotto sui candelieri (scheda 25) donati dal Canonico d'Arco alla Collegiata, elemento aggiunto al quadro posteriormente, forse proprio al momento della donazione, e che ci conferma la committenza del nostro canonico.

La pala con S. Carlo fa pendants con la pala raffigurante S. Antonio, collocata sopra l'altare omonimo, posto frontalmente a quello del S. Carlo. I due dipinti sono databili alla seconda metà del XVII secolo e

risultano di mano dello stesso autore, dato che si conferma attraverso la comparazione formale supportata dall'analisi tecnica della materia pittorica durante i lavori di restauro. Soprattutto il confronto fra i due angeli, quello in alto a destra nella pala di S. Carlo e quello in basso a sinistra nella pala con la S. Antonio, ci restituiscono lo stesso incarnato livido, costruito con pigmenti molto diluiti di colore, attraverso velature e trasparenze sopra i toni bruno-scuri della preparazione di base. I due dipinti sono riferibili all'ambiente bresciano con un preciso richiamo al Paglia che si evidenzia sia nella formulazione iconografica, che nella cromia accesa, sottolineata da intensi bagliori di luce. La collocazione lombarda delle opere non stona con la provenienza salisburghese in quanto, nel corso del XVII secolo, è notevole il flusso di artisti, provenienti soprattutto dalla Valle di Intelvi, che si spostano nella cittadina tirolese (Cavarocchi 1979, p. 303). Alla cultura romana, così spesso frequentata dal Nostro rimandano invece i due quadroni posti sopra le porte che raffigurano e *S. Antonio* (?) e *S. Luigi Bertran*, per certa platealità di atteggiamento nei personaggi unita al gusto classicista nel paesaggio l'uno, e soprattutto per l'insolita iconografia l'altro, lontana dagli svolgimenti dell'arte locale trentina. Ma l'opera di gran lunga più significativa che il Canonico spedisce da Salisburgo è la splendida *Maddalena* di Jacopo Zanussi, risalente al 1717 e di cui recentemente si è ritrovato l'inedito bozzetto. Lo Zanussi è artista che proviene dalla val di Fassa e sembra accertato un suo alunnato presso la scuola del pittore fiemmese Giuseppe Alberti, dal 1695 al 1700. Nel 1705 si trasferisce a Salisburgo dove chiede subito il permesso di stabilirsi come pittore di corte che gli viene accordato solo nel 1714. Ma sarà soprattutto con il Vescovo Firmian (1727-1744) che l'artista potrà raggiungere il «successo» della critica che coincide con il periodo migliore della sua pittura, quella negli anni venti (Blechingher, 1957 pp. 113-136).

Numerose sono le opere che l'artista realizza in svariate chiese dell'Austria tra cui la più famosa, già presso i contemporanei, per l'alta qualità esecutiva risulta la pala d'altare per la Chiesa di S. Martino a

Lothen (Bleichinger, ibidem). In Trentino si conosce solo il bel dipinto con il *Viatico di S. Maria Maddalena* citato anche dal Weber (cit., p. 382), ma la sua presenza alla Collegiata è testimoniata anche da una tela con *S. Giovanni Nepomuceno* (firmata e datata 1735), attualmente non esposta in chiesa, sfuggita alla segnalazione della critica, che riprende un'iconografia solita all'autore e ai pittori tirolesi suoi contemporanei. Nel 1736 S. Giovanni Nepomuceno, veniva dichiarato secondo patrono dell'Arcidiocesi di Salisburgo, e come tale era quindi un Santo molto venerato e più volte rappresentato in pittura. La *Maddalena* dello Zanussi viene collocata sull'altare a lei dedicato eseguito per Leopoldo d'Arco dagli scultori Bernedetti (scheda 17) e va a sostituire un precedente dipinto raffigurante la «*Maddalena penitente*», «*fatta fare a Roma*» al tempo dell'erezione dell'altare. Il cambiamento del dipinto sull'altare avviene successivamente alla riforma dello stesso che viene ampliato per inserirvi le reliquie di Santa Innocenza, donate al Canonico Giovan Battista d'Arco dal Papa nel 1719. Certamente anche la bella *Maddalena*, copia di Guido Reni, databile al 1700, presuppone la committenza diretta di Giovan Battista Antonio d'Arco che quasi sicuramente suggerisce anche l'iconografia. Le due pale, infatti, che, nel giro di pochi anni si sostituiscono nell'altare dedicato alla Maddalena raffigurano, secondo una logica ben precisa, due momenti fondamentali e successivi della vita della Santa: il ritiro dalla predicazione per una vita contemplativa che si conclude con l'ultima comunione, offertale dal Vescovo Massimino (Schede 5-8).

Nel 1722 il 30 dicembre il canonico conte d'Arco muore a Salisburgo e pochi giorni dopo viene trasportato e sepolto nel Santuario delle Grazie ad Arco. Qui si conserva a tutt'oggi un suo incisivo ritratto che ci tramanda con perspicacia le sembianze di questo personaggio, il quale grazie ai numerosi contatti culturali, stabiliti durante l'arco della sua impegnata carriera politica e religiosa, diviene una figura di spicco per la comprensione degli sviluppi della cultura figurativa arcense tra Sei e Settecento.

Francesco Santoni in un ritratto di Giovan Battista Lampi

Un altro personaggio che ha legato la sua memoria alla Chiesa Collegiata di Arco è l'Arciprete Francesco Santoni (Ceniga 1723 - Arco 1794) che pubblica opere fondamentali sulla struttura e organizzazione della Collegiata e sulla storia locale, tra cui il «*Codice autentico e cronologico d'anni seicento di documenti spettanti alla Collegiata di Arco*» (1780); «*Dell'origine varia specie e forma dell'antico governo delle chiese Parrocchiali e Collegiate, libri due*» (1783), e il volumetto senza data «*Dell'ospitale dei Battuti in Arco. Notizie storiche dedicate agli amatori dell'umanità*». Il Santoni è anche «*l'anima della Riforma*» della Collegiata e del Capitolo e l'autore dello «*Statuto*» del 1764, che, come scrive il

Trento, Castello del Buonconsiglio Giovan Battista Lampi, *Ritratto di Vincenzo Alberti Colico*.







Arco, Chiesa della Madonna della Neve, Domenico Udine,
 (a sinistra) *La Madonna Addolorata con S. Filippo Benizi e Arcangela Biondini*; (sopra) *S. Uguccione da Todi*.

Chini (1895 pp. 9-10), in occasione della pubblicazione a stampa dello stesso, deve considerarsi: «...come un Concordato ed una definitiva transazione fatta tra le quattro Comunità dell'Archese, i Signori Conti Governatori ed il Capitolo col Vescovo Diocesano, e dall'altra come una, legge particolare, che in base alla ricevuta sanzione da entrambe le Autorità ecclesiastica e politica, regola tuttora i diritti di questa Parochia». Di lui ci rimane un ritratto di alto livello esecutivo, eseguito da Giovan Battista Lampi (Romano 1751 - Vienna 1830), il pittore trentino che diverrà il più celebre ritrattista delle corti europee a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. Il ritratto risale al 1777 circa (Rasmo 1951 n. cat. 34), periodo nel quale il Lampi si è stabilito in Trentino, dopo il primo soggiorno veronese presso la celebre Accademia d'Arte fondata da Giambettino Cignaroli. Il ritratto del prelato, caratterizzato dall'emergere della figura dal fondo scuro con il volto illuminato a luce radente, con un intento di profonda penetrazione psicologica, ben si lega ad altri dipinti realizzati dal Lampi in quegli anni, come quello di Vincenzo Alberti Colico o dei coniugi Ghezzi, opere di grande capacità tecnica ed espressiva tali da creare un modulo che influenzerà la ritrattistica locale per tutto il Settecento ed anche oltre (Botteri, in A. A. V. V., 1989, p. 757). Nel 1780, dopo la morte del padre, il Lampi raggiunge Innsbruck da dove inizierà la sua carriera di famoso ritrattista; nel 1781 esegue il ritratto dell'*Arciduchessa d'Austria*, che, nell'impostazione complessiva, caratterizzata dalla sobrietà dell'atteggiamento e dal sapiente uso del chiaroscuro, si rifà alle opere trentine. Dal 1783 il Lampi è a Vienna e la sua fama si consolida anche grazie al dipinto in cui rappresenta *L'Imperatore Giuseppe II* che gli frutta la nomina di consigliere e professore dell'Accademia di Vienna. Nel 1790 l'artista ormai celebre esegue il ritratto della *Zarina Caterina II* e l'opera ottiene un così grande successo da farlo divenire membro dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo.

Dopo il ritorno a Vienna, nel 1798, il Lampi realizza il ritratto del Canova secondo gli schemi della ritrattistica classica, mentre più spontaneo e antici-

patore di fermenti moderni appare nei ritratti famigliari come quello del *Figlio con il nipote* o il notevole *Autoritratto*, eseguito poco prima di morire.

Per concludere possiamo ben dire che il ritratto del Santoni accomuna due grandi personalità della cultura trentina, lo storico e l'artista, creando un reciproco scambio e intesa intellettuale che traspare nel risultato dell'opera, caratterizzata da una grande naturalezza e spontaneità compositiva, che, unita ad una intensa espressività, restituisce all'immagine il significato di una testimonianza umana.

La venerabile Arcangela Biondini

In mostra si è ritenuto opportuno esporre anche un interessante dipinto proveniente dal Convento delle Servite, attualmente conservato presso la Collegiata, che rappresenta la *Venerabile Arcangela Biondini* (Corfù 1641 - Arco 1712) fondatrice dell'Istituto.

Proveniente dal Convento di Burano si trasferì ad Arco nel 1689, per intercessione dell'Imperatore Leopoldo, nel convento da lei stessa progettato al fine di compiervi la riforma dell'Istituto, nella ricerca di una spiritualità e di una condotta di vita più in sintonia con l'ordine servita.

La Venerabile Arcangela Biondini, appare come un personaggio chiave della realtà locale per i suoi importanti contatti sia con la nobile famiglia d'Arco che con la monarchia asburgica.

Nell'autobiografia, scritta negli ultimi anni della sua esistenza e conservata in originale presso il Convento, narra di come fosse stato «*un conte d'Arco*», da identificarsi con Vinciguerra d'Arco (Artuso 1939, p. 54), fratello di Giovan Battista Antonio, a suggerire all'Imperatore Leopoldo la terra arcense per fondarvi il Convento (Storia della Fondazione, trascrizione del manoscritto B. s. d.). E ancora i Conti d'Arco ritornano ad essere nominati nel racconto dell'arrivo, dopo un viaggio periglioso: «*Arrivammo a desinare a Mori, poi ci ponemmo in viaggio verso Arco. Il Capitano del Castello di Arco ci mandò ad incontrare alcuni soldati, acciò ci servissero nell'ascen-*



Arco, Convento, Ignoto, *La Venerabile Arcangela Biondini*.

dere e discendere la pontara di Nago. Scesa la pontara trovammo gli Ecc. mi Conti d'Arco che con le loro Consorti nelle carrozze ci attendevano. Eravi anche il Rev. mo Mons. Arciprete di Arco, che come Vicario Foraneo, era stato deputato da Mons. Vicario di Trento a tale funzione. Ivi ci ricevettero le Dame nelle loro carrozze bellissime e fummo condotte in Arco ove all'entrar delle porte sbarò il castello, et eravi furia di popolo» (Storia della fondazione, cit. pp. 91-92). Il Baldessari (1927, p. 88) ricorda inoltre come il conte Francesco Leopoldo II d'Arco, aveva fatto costruire l'altare maggiore nella Chiesa della Madonna di Reggio annessa al Convento delle Servite.

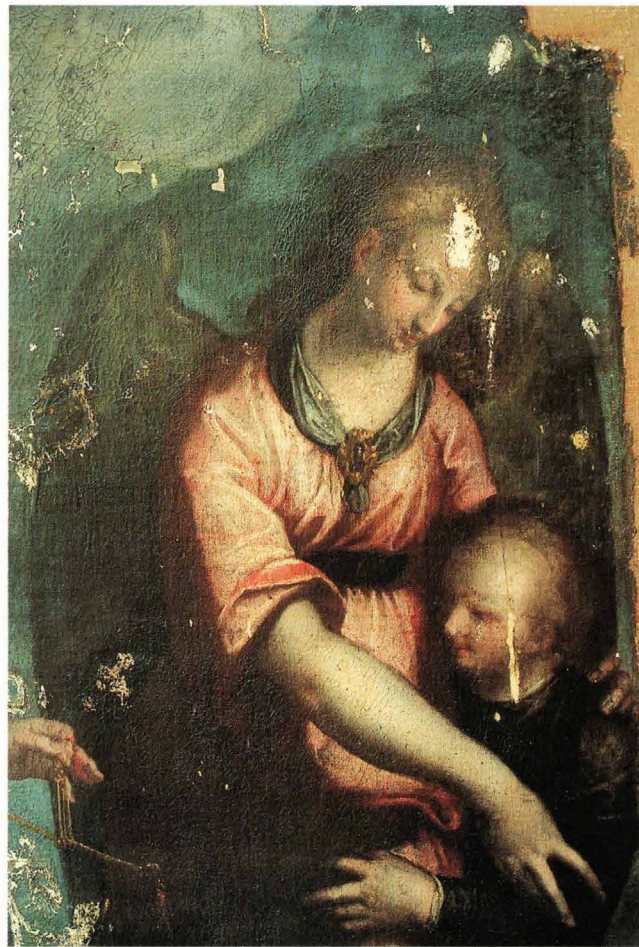
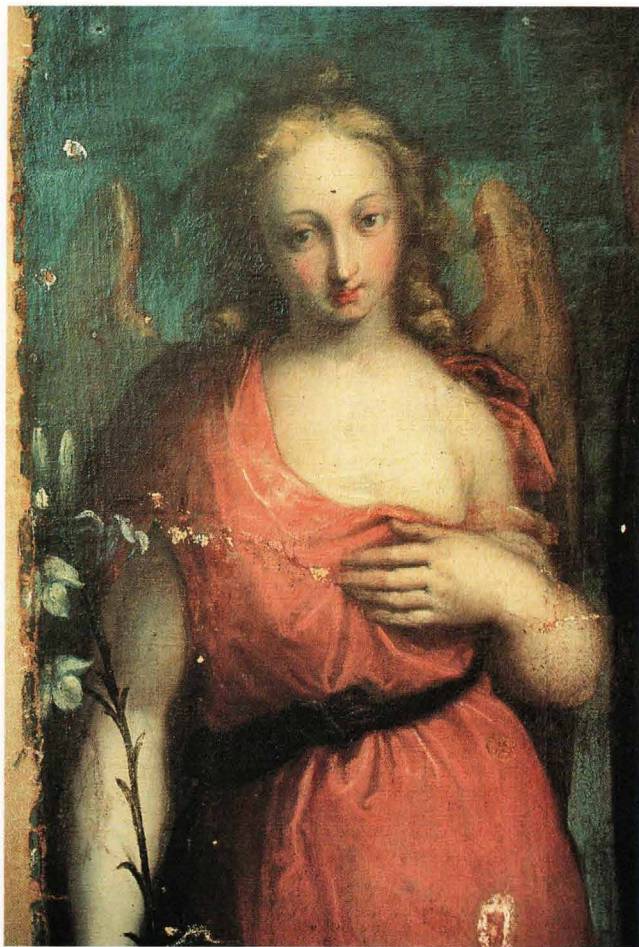
L'iconografia della Biondini si lega strettamente al paesaggio arcense, viene infatti rappresentata frequentemente con il Castello d'Arco sullo sfondo, così nel quadro presente in mostra, e negli affreschi, eseguiti da Domenico Udine per la chiesa del Con-

vento. Le pitture risalgono al 1848, come si legge nella Cronaca ottocentesca (Ms. Convento delle Grazie f. 15 r.) «Oggi è stato terminato interamente il restauro della nostra chiesa, consistente nel pavimento di pietra, nei balaustri, nelle pitture a fresco fatte dal Signor Domenico Udine da Rovereto, nel fare le quali occupò otto mesi di tempo, venne l'anno scorso 1847...» e rappresentano oltre ai sette santi, fondatori dell'ordine servita, dipinti intorno al Tabernacolo con l'antica immagine della Madonna di Reggio, la Venerabile Biondini, inginocchiata davanti al Convento in contemplazione della Madonna Addolorata, e S. Uguccione da Todì nei due quadroni centrali sul soffitto della navata. Di buon livello esecutivo per la squillante cromia e la nitida calligrafia ci presentano ancora una volta l'Udine (scheda 11) come un valente pittore, la cui produzione artistica presenta ancora interessanti aspetti inediti. Particolarmente riuscito il riquadro con la Biondini e la Madonna ci restituisce un suggestivo brano paesaggistico di Arco, con la rappresentazione dell'intera facciata del Convento sullo sfondo del Castello ormai diroccato.

La Venerabile Biondini muore nel 1712 e lascia, a testimonianza della sua forte personalità che influenza in maniera determinante i religiosi e i personaggi della nobiltà con cui viene a contatto, non ultimo l'Imperatore Giuseppe I da cui si recherà personalmente a Vienna, una copiosa produzione letteraria ancora tutta da approfondire.

Recentemente all'interno di un'antologia dedicata alle scrittrici mistiche italiane, è stato pubblicato un significativo profilo storico letterario che la descrive: «dotata di una forte inclinazione intellettualistica unita ad una notevole informazione sulle dottrine mistiche [che] la portò ad inquadrare i resoconti dell'esperienza unitiva in un solido apparato speculativo...» (Pozzi-Leonardi 1988, p. 485).

Il suo trasferimento in Trentino a cui si sentiva chiamata anche, per intercessione di Suor Giovanna Maria della Croce, (Rovereto 1603-1673) fondatrice del Convento delle Clarisse a Rovereto, con cui era stata in contatto da giovanissima, costituisce una presenza significativa le cui complesse problematiche religiose e letterarie meritano ulteriori approfonditi studi.



La *Madonna col Bambino e i tre Arcangeli*, prima del restauro, particolari.

DIPINTI RESTAURATI

Fabrizio Pietropoli

Nell'ambito degli interventi di restauro che hanno investito il complesso della Collegiata, sotto l'aspetto più propriamente monumentale e architettonico, che si sono estesi al recupero dell'apparato decorativo parietale (come il fregio monocromo a fresco che corona l'ampia navata o gli stucchi della Cappella dedicata al Crocifisso e del presbiterio) non sono stati tralasciati o trascurati i restauri delle numerose tele che si inseriscono nelle specchiature presbiteriali, nelle nicchie degli altari barocchi o sulle pareti delle cappelle, come le stazioni della Via Crucis. L'articolato programma, seppur dilazionato nel tempo, di affrontare globalmente il restauro dei dipinti su tela, già ferma intenzione del parroco don Flaim che ebbe ad avviare i lavori nel 1990, trova ora espressione nell'iniziativa promossa dal Museo Civico di Riva del Garda avente come oggetto lo studio critico dei beni pertinenti alla Collegiata.

Iniziativa di notevole incidenza per la tutela e valorizzazione del patrimonio del proprio territorio, venendo a sopperire alla difficoltà statale di corrispondere in maniera adeguata alle pressanti esigenze poste dalla grave situazione di degrado che investe il patrimonio storico-artistico nazionale.

Al rammarico che si prova di fronte all'impossibilità dell'Istituto periferico a poter intervenire direttamente, data l'esiguità degli stanziamenti ministeriali, sui beni che pur ricadono per legge sotto la sua tutela, subentra spontaneo il riconoscimento e la gratitudine alla Parrocchia di Arco che si è fatta carico di tale onere finanziario e al Museo Civico di Riva del Garda per l'organizzazione della mostra. Il restauro comunque, indispensabile operazione per evitare o almeno

ridimensionare il processo di degrado che porterebbe inesorabilmente alla perdita del testo figurativo, ha condotto alla conoscenza e all'esame critico di opere pressoché ignote, rese leggibili nei loro valori formali e soprattutto cromatici.

Gli interventi di primaria necessità sotto il profilo conservativo sono stati eseguiti per tutti i dipinti.

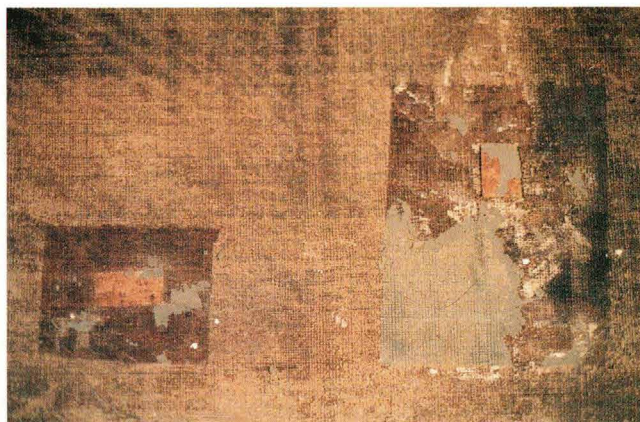
La sostituzione del telaio fisso, non originale, con telaio munito di tensori angolari è stata determinata dalla fatiscenza del materiale costitutivo, dalla rigidità della struttura non idonea a corrispondere ai movimenti del supporto, dalla precarietà dell'intelaiatura perimetrale e delle traverse, spesso troppo sottili o imbarcate. La foderatura ha rimediato agli ormai accentuati e irreversibili allentamenti e spanciate dei supporti, spesso pesanti, di canapa a trama grossa, interessati da buchi, rotture, fessurazioni, bruciature di candela, strappi, lacerazioni e sfibrature (nel dipinto con S. Luigi Bertran uno squarcio verticale tagliava diagonalmente il supporto per oltre un metro). Emblematico è stato il lavoro condotto sulla tela della «Pentecoste», come su altari dipinti già rifoderati. Rimossa la vecchia tela di rifodero (di cotone sottile) sono emersi numerosi inserti, alcuni coperti con carta grigia, che sono stati tolti umettando leggermente la superficie, per far gonfiare la colla animale. È seguita la raschiatura meccanica del retro della tela con il bisturi, onde eliminare rimasugli o eccedenze di colla e le asperità e disomogeneità, date dalle giunture di teli.

L'attenzione e la cura ad asportare lo sporco e quanto di sovrammesso sia stato depositato dal tempo o dall'uomo nel tentativo di rendere il supporto più resistente o meno aggredibile da fattori atmosferici.

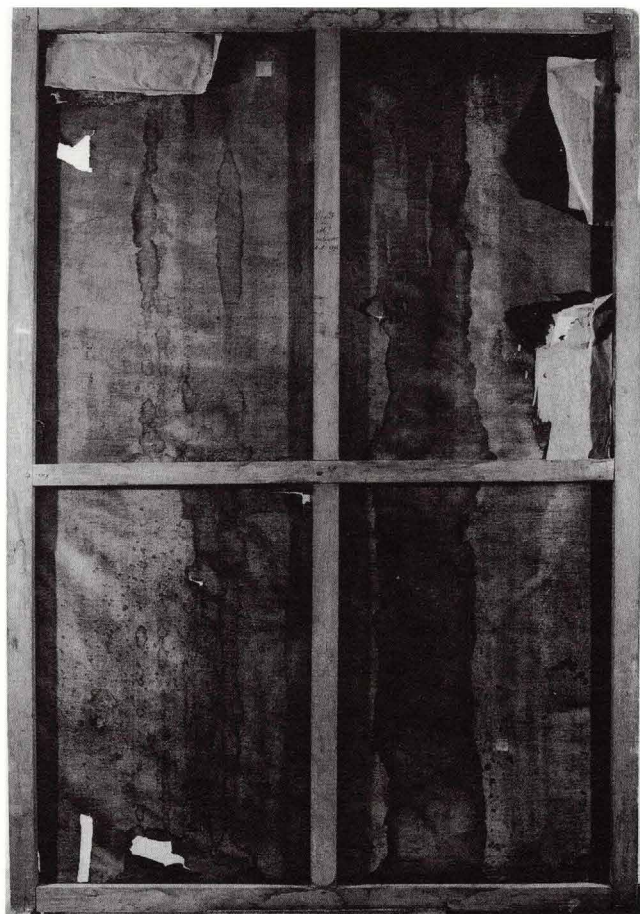
ci o da attacchi di funghi o muffe sono determinanti e indispensabili per riconferire elasticità e leggerezza al supporto originale e per assicurare la riuscita e la durata della nuova foderatura. Problematica e laboriosa si è pure rivelata l'asportazione a bisturi della spessa stesura di caseina, applicata sul retro della *Trinità* nel corso del restauro del 1933, forse con l'intento di isolamento dall'umidità e che era penetrato profondamente tra le trame della tela originale o l'asportazione della colla animale diventata strato vetroso e del durissimo bolo steso lungo il perimetro dei tre Arcangeli, sotto una striscia di 20 cm applicata per rinforzare i bordi. Come caso limite di degrado si può segnalare la tela della Maddalena, dilavata dal percolamento d'acqua meteorica, con fori e strappi, cui si era tentato di porre rimedio con innesti di tela di recupero e con carte.

La fase della pulitura si rivela spesso inevitabilmente la più problematica, venendo ad interessare più direttamente la lettura della superficie pittorica nei suoi valori, originali e non, e attivando scelte metodologiche che non possono non tener conto delle istanze storiche ed estetiche nonché di specifiche indicazioni tecniche, date dalla composizione e dalle alterazioni dei materiali. Non potendo talora disporre di sicure indicazioni dalle indagini conoscitive preliminari e rilevando con alcuni tasselli di pulitura la mancanza o l'accentuata abrasione della pellicola pittorica originale, l'indirizzo seguito è stato quello di valutare con estrema cautela l'opportunità dell'asportazione delle ridipinture molto antiche (analisi stratigrafiche e microchimiche) tenaci e tali da non assicurare un sicuro recupero, occultando per lo più lacune e abrasioni. Eterogenee e di diversificata entità si sono rivelate le scelte da operare.

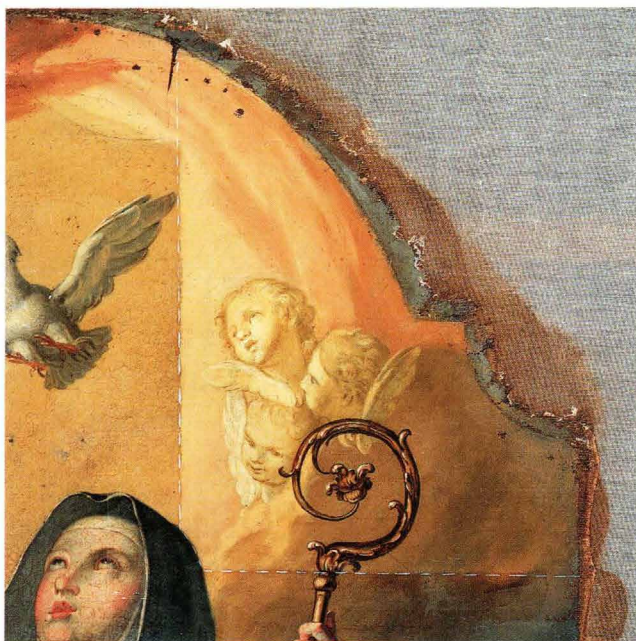
La prova eseguita nella parte superiore della tela sagomata della Beata Biondini evidenzia il buono stato di conservazione del colore originale, offuscato da depositi di particellato atmosferico e dallo strato di vernice alterata e ingiallita. La pulitura ha permesso di notare la presenza di una sottile imprimitura grigia (presumibilmente a base d'olio) tra la preparazione color terra di Siena naturale e la pellicola pittorica. La



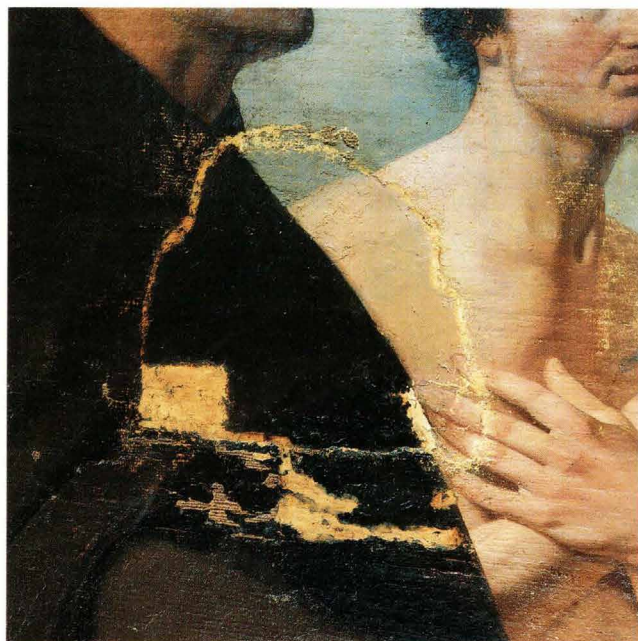
La Pentecoste, recto supporto.



La Maddalena Penitente, recto supporto.



La Venerabile Arcangela Biondini, tassello di pulitura.



La Madonna con i Santi Bernardino, Rocco e Sebastiano, rifacimento (1933?).

preparazione chiara e spessa aveva causato nella tela dell'Udine numerosi sollevamenti e cadute di colore. L'asportazione della vernice ossidata rivelava estese ridipinture alterate, riferibili al restauro del 1933, che debordavano dalle lacune sulla superficie originale. Sul retro erano visibili due tasselli, di cui quello centrale di notevole entità corrispondeva al rifacimento localizzato nel saio di S. Bernardino e sulla spalla di S. Sebastiano. Tale intervento si prefiggeva di richiudere la crettatura formatasi per l'impiego di un pigmento a base di bitume, come nelle campiture brune del cane in primo piano.

Il restauro che ha consentito il recupero della lucida, cristallina e rigorosa sinteticità del simbolismo dell'Udine è stato improntato sia all'eliminazione che all'alleggerimento di rifacimenti o riprese, (parte del saio di S. Bernardino, cielo ai lati delle figure, dita della mano di S. Sebastiano). Si intravede il disegno preparatorio tracciato a grafite direttamente sulla prepara-

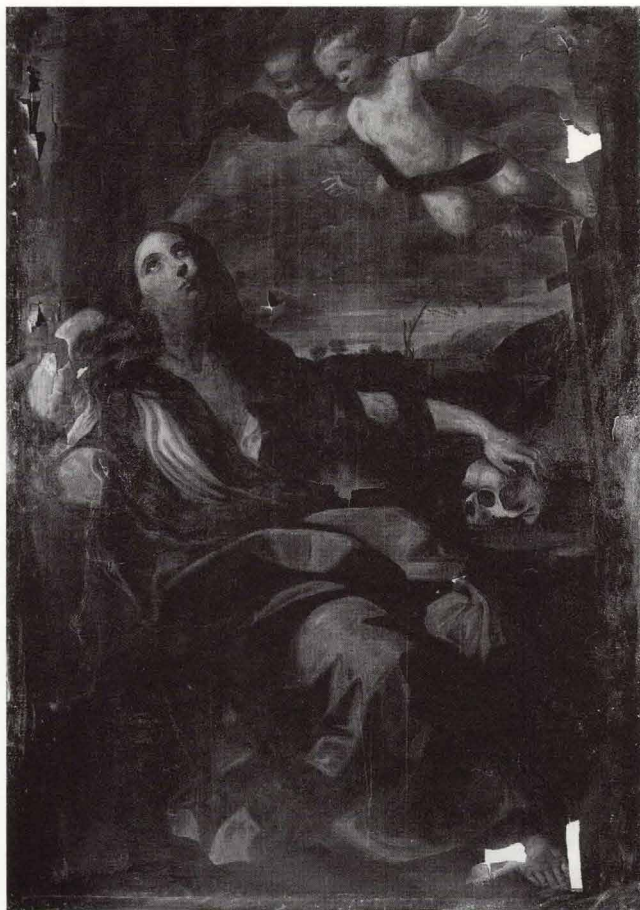
zione (stelle, velo e manto della Vergine), che talora rivela i pentimenti (a destra del viso di S. Sebastiano si legge l'occhio e parte del mento spostati in basso verso destra; profilo di S. Bernardino spostato a destra).

Pessimo era lo stato di degrado della Maddalena. Il dipinto era stato interessato nel 1896 (secondo l'iscrizione rilevata al centro della traversa verticale del telaio) da un drastico intervento di ridipintura e rifacimento che tendeva ad occultare spellature e abrasioni della pellicola pittorica, evidenziate dall'esame a raggi ultravioletti, che accentua in alcune zone la crettatura invisibile a luce naturale.

I tasselli tuttavia rivelavano la qualità dell'originale.

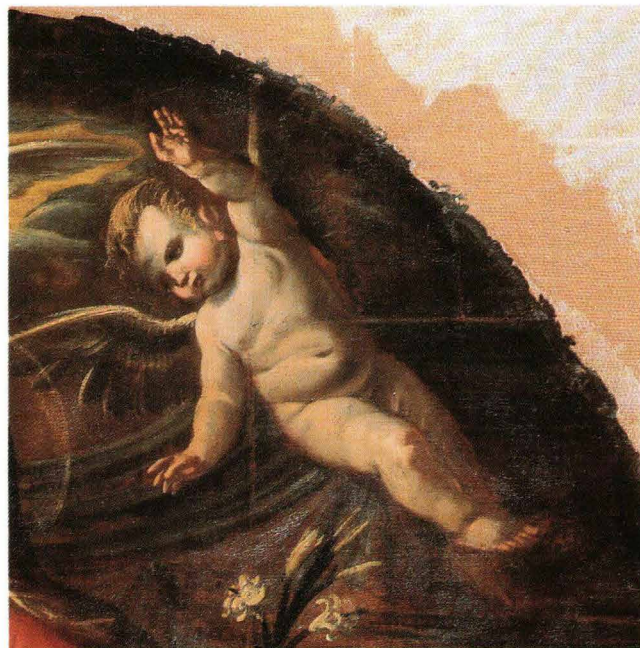
Graduale è stata la rimozione della spessa vernice alterata e delle ridipinture, mantenute dove emergeva la preparazione rosso-bruna (le radici, in basso a sinistra) o alleggerite (sfondo roccioso della grotta, a destra).

La Maddalena Penitente, prima del restauro.



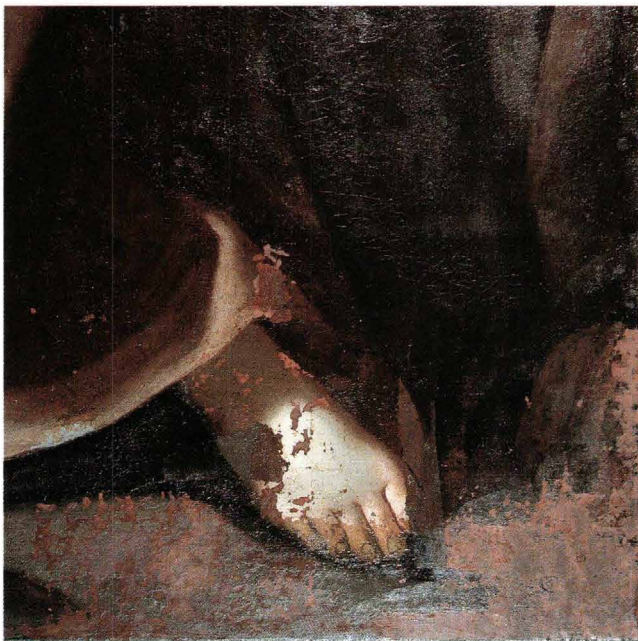
La Maddalena Penitente, prove di pulitura.





La Madonna con i Santi Carlo Borromeo, Felice da Cantalice, Antonio e Francesco, coppia di angeli.

La Maddalena Penitente, particolare del piede.



Si è pure mantenuto il rifacimento delle dita del piede della Santa (che si è preferito velare e parzialmente integrare con colore più chiaro, per attenuare l'oscurimento dovuto all'alterazione). Del resto la peculiarità di copia del Reni poteva consentire un ulteriore e meno grossolano rifacimento senza rischio di arbitrarietà, come si è ritenuto di attuare in alto a destra con la chiusura dell'ampia lacuna, data dalla ricostruzione in sottotono del lembo svolazzante.

Pure restaurato nel 1933 da Ady Werner a cura della Soprintendenza risulta la tela della Vergine con S. Carlo Borromeo.

La pulitura parziale si è limitata all'asportazione della vernice alterata e di alcune recenti ridipinture, che hanno messo in grado di leggere altri due interventi precedenti. L'uno ha interessato le vesti di tutti i santi e della Madonna, lo sfondo e parte della zona inferiore, l'altro più antico, presumibilmente settecentesco, molto esteso, è una vera e propria riproposta attuata



La Madonna con i Santi Carlo Borromeo, Felice da Cantalice Antonio e Francesco, tassello di pulitura.

La Pentecoste, indagine all'infrarosso.

da un valido artista che ebbe a rinforzare e «rialzare» con pennellate corpose i volti della Madonna, di S. Francesco e di S. Felice, l'intera figura dell'angelo a sinistra (che tanto si differenzia nella pasta cromatica da quello più chiaro e di tonalità fredda, a destra), lo stemma degli Arco, gli incarnati del Bambino, parte delle mani di S. Carlo, le mani di tutti i Santi escluso S. Antonio.

Le parti originali, non ripassate, si riducono al viso di S. Carlo, di S. Antonio, dell'angelo a destra, alle mani e alla veste della Madonna (con copiose spellature della cromia, prima occultate da vernice pigmentata di colore bruno).

Il livello di pulitura attuato ha permesso di rilevare in alcune zone un tale impoverimento dell'originale da richiedere per ulteriori operazioni il supporto di indagini conoscitive indispensabili per operare una scelta non arbitraria e rischiosa (stratigrafiche e radiografi-

che). La tecnica esecutiva con pigmenti molto diluiti, stesi per velature e trasparenze (volto San Carlo), si avvale per i fondi dell'affiorare del tono bruno della preparazione; tecnica che decisamente contrasta e si differenzia dall'impasto materico e rilevato del successivo intervento.

Nella tela di Zanussi la rimozione della vernice pigmentata e delle ridipinture riferibili al 1933 ha messo in luce la materia originale assai fluida, ricca di legante, costruita con stesure sottili, liquide e trasparenti – come conferma l'analisi stratigrafica eseguita sull'azzurro del manto. Su una preparazione rossa si sovrappongono una stesura verdastra, una bruna e ben quattro stesure sottilissime di azzurro evidenziate in fluorescenza U.V.. La ricercatezza di tale tecnica esecutiva, all'insegna di una continua ricerca di soluzioni formali (come denotano i numerosi pentimenti, visibili anche ad occhio nudo) non permette del resto di



S. Luigi Bertran, tasselli di pulitura.

definire stratigraficamente l'autografia o meno del leggio che copre la veste rossa ben delineata nel fanneggio dell'angelo inginocchiato in basso, elemento assente nel bozzetto acquarellato, da me recentemente rinvenuto alla mostra d'Antiquariato di Venezia.

La mestica rosso-bruna che traspare ovunque conferisce una particolare tonalità calda e affocata.

Indagini conoscitive eseguite nel corso dei lavori hanno aiutato le delicate e difficili operazioni di pulitura della Pentecoste. Dopo la consueta eliminazione della vernice colorata e delle ridipinture più recenti, si sono evidenziati due interventi di restauro.

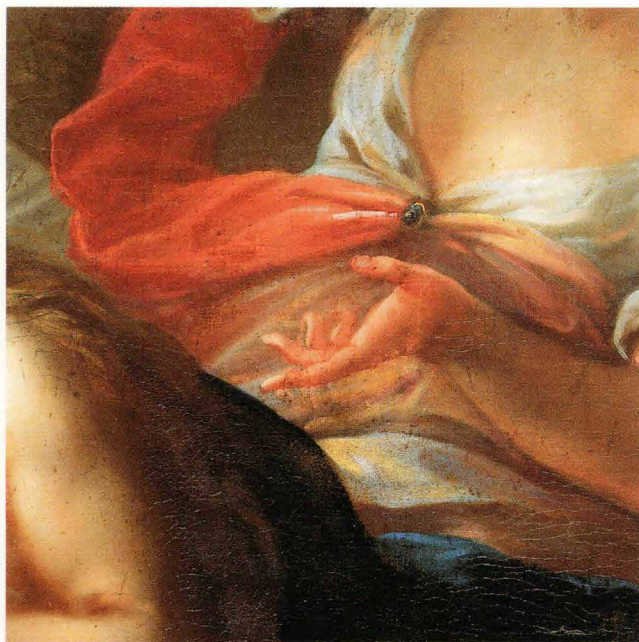
Le riprese all'infrarosso hanno consentito di leggere sotto la ridipintura con biacca che ha interessato il volto della figura femminile velata la situazione sottostante gravemente compromessa, tale da suggerire il mantenimento della ridipintura, che tuttavia è stata tolta dai volti ben conservati degli apostoli.

Ottimi risultati sono stati ottenuti nel recupero delle cromie originali (veste rosata con lumeggiature a lacca di garanza e mano del Santo in primo piano), e dei passaggi chiaroscurali, liberati dalle marcate definizioni dei contorni. Sotto una grossolana ridipintura verdastra il manto della Vergine, risultato all'analisi di lapislazzuli, si stende in trasparenza su imprimitura grigia.

La veste verde di S. Giovanni presenta la tipica crettatura dell'impasto verde terra con molto legante oleoso che tende a ritirarsi, causando sollevamenti del colore.

Sulla tela cinquecentesca dei tre Arcangeli, non offrendo l'indagine all'infrarosso alcun utile risultato, si è proceduto con piccoli tasselli di pulitura per evidenziare stuccature e ridipinture da rimuovere. Molto esteso è l'innesto centrale della veste di S. Michele, formato da tre teli, e sulla veste di Gabriele.

Le ridipinture facilmente rimovibili da riferirsi al restauro del 1933 erano eseguite su stuccature bianche, quelle più tenaci su stuccature aranciate. Dopo una prima fase più cauta si è avuto modo di valutare la rimozione di rifacimenti più tenaci, quali l'occultamento delle ginocchia di Michele, il velo della Madonna, le fronde del paesaggio, la veste rosata di Gabriele,



Il viatico di S. Maria Maddalena, mano dell'angelo (particolare del pentimento).



Il Viatico di S. Maria Maddalena, stratigrafia (manto azzurro).

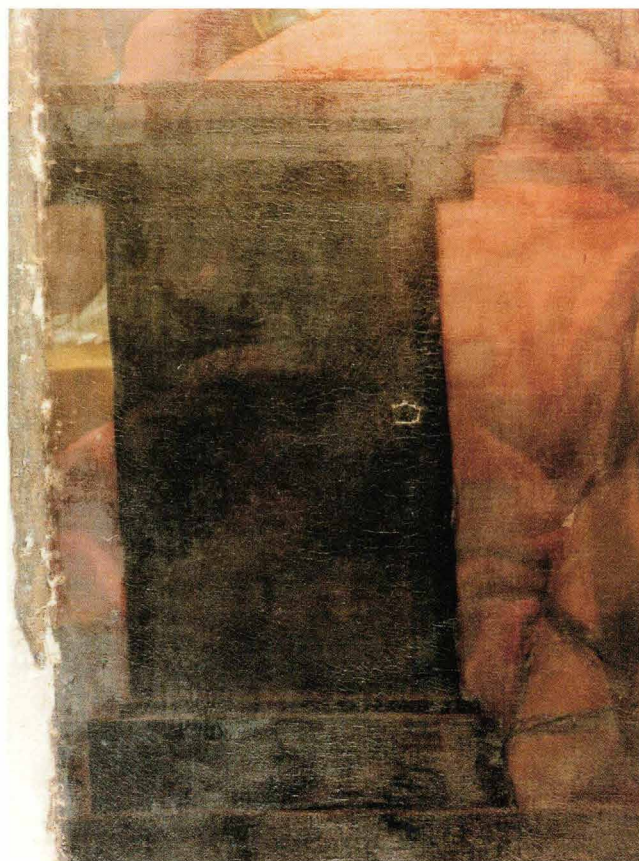
la fronte e la capigliatura di Raffaele. Si sono invece mantenuti l'elmo di Michele e il piatto della bilancia; sfioccate riprese settecentesche assimilabili all'incarnato lezioso e porcellanato di Gabriele, tanto diverso da quello degli altri due arcangeli, come da preciso riscontro dell'indagine all'infrarosso.

Una drastica pulitura ha compromesso le sottili e trasparenti velature brune nonché alcune campiture corpose (blu, rossi, bianchi) della Sacra Famiglia con Sant'Anna, ridotta in alcune zone alla preparazione.

Lungo tre lati corre una larga fascia di supporto originale (cm 18 lateralmente e cm 12 superiormente) trattata solamente con strato preparatorio color terra di Siena bruciata (forse originariamente base per una quinta architettonica).

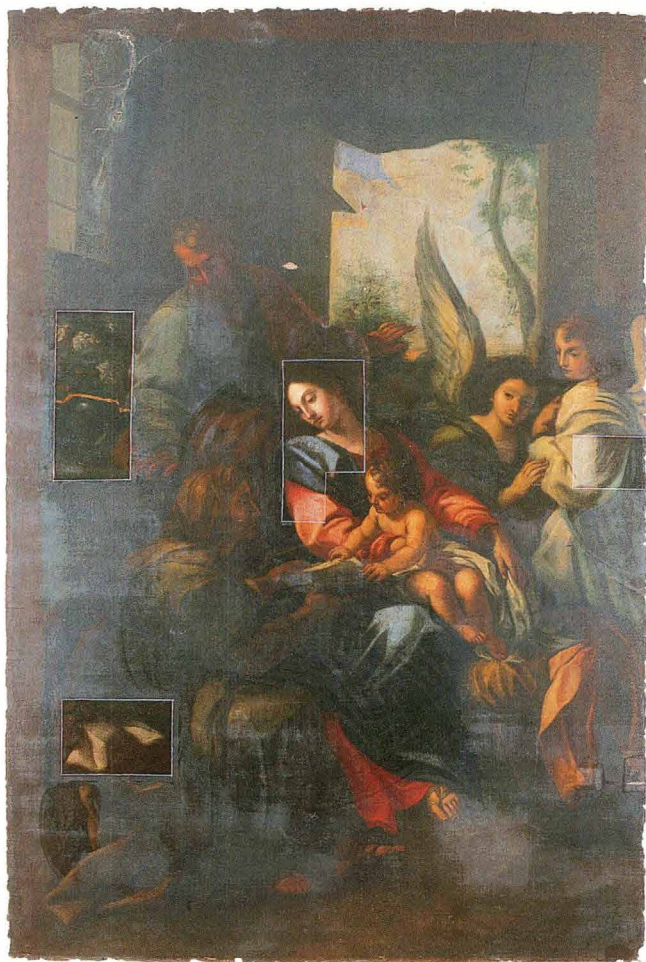
A destra è stato mantenuto l'ampliamento della figura dell'angelo, intervenendo tuttavia ad alleggerire il colore decisamente contrastante con l'originale.

Già dalle prime prove di pulitura lo stato di conser-



Il Viatico di S. Maria Maddalena, leggito primo piano.

La Pentecoste, tasselli di pulitura.



La Trinità e S. Antonio, tasselli di pulitura.



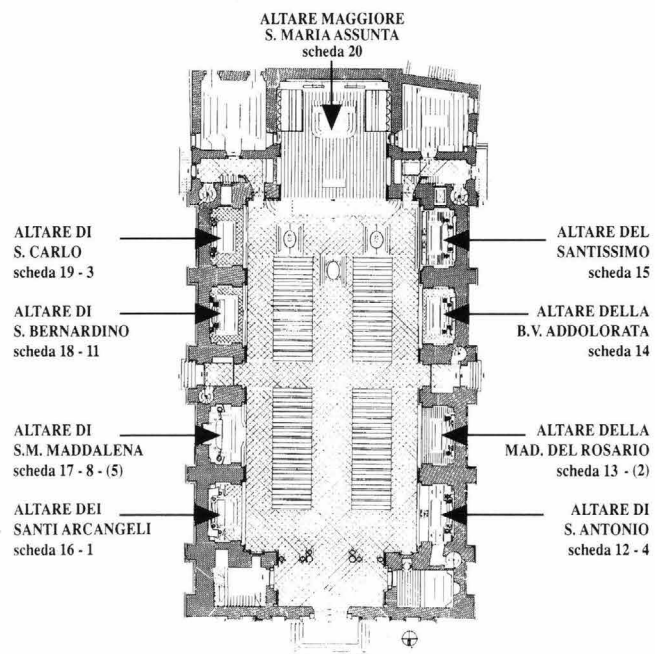
vazione del S. Luigi si è rivelato buono, come ne ha dato conferma l'ottimo recupero. Molto abrasa invece è risultata la superficie pittorica della Trinità (curioso il particolare dell'ampliamento della mano di Cristo).

La tela di S. Antonio e gli angeli viene presentata a vari livelli di pulitura: un'ampia zona interessata dall'asportazione della vernice ossidata, entro cui si evidenziano i due tasselli sul cielo e sulla manica della veste lilla dell'angelo, liberati dalla compatta ridipintura (in tali zone è stata eseguita indagine stratigrafica).

La risoluzione di vari e complessi problemi tecnici emersi nel corso dei lavori nonché i risultati raggiunti

(in particolar modo nell'accurata e rigorosa operazione dell'integrazione pittorica) si devono alla competenza e alla perizia delle restauratrici Stefanini, Speranza, Tomasi e Vinante, che hanno avuto modo di «toccare con mano» e di indagare in profondità la materia delle singole opere. Desidero ringraziare, in particolar modo, la restauratrice Tomasi, che ha operato assiduamente sui dipinti più difficoltosi, per il contributo e l'aiuto dato alla enucleazione e definizione delle problematiche conservative e il Dr. Bonomi della Scuola Regionale di Botticino - Brescia per le indagini stratigrafiche.

SCHEDE DIPINTI



1. La Madonna col Bambino e i tre Arcangeli
FELICE BRUSASORCI (VERONA 1539/40-1605)
olio su tela
236,5 x 150,2

Il dipinto si trova sull'altare della cappella intitolata agli stessi arcangeli, il cui patronato risale dal 1610 a Guglielmo Torboli di Arco, Arciprete di Angiari, in territorio veronese. «L'opera... probabilmente fu dipinta per la Cappella di S. Michele, che negli Atti visitali del 1580 è detta sita nel cimitero. Il Brentari (*Guida del Trentino*, p. III, Trento 1900, p. 80) ed A. Baldassari (*Spigolature della storia di Arco*, Arco 1917, pag. 156) l'attribuirono al Brusasorci (Domenico Ricci)...» (Passamani).

Per le disparità con l'opera di Domenico, Passamani propose allora il riferimento a Martino Teofilo Polacco, ma l'attribuzione al «Brusasorci» degli scrittori menzionati, più che un'individuazione su base stilistica, doveva essere un ricordo di tradizione e non per Domenico, bensì per il figlio Felice, del cui linguaggio pittorico si conosceva allora assai poco.

La composizione rientra perfet-

tamente nel discorso del Brusasorci più giovane, dalla cui bottega è indubbiamente uscita. Casomai le perplessità vengono da alcune, almeno apparenti, incoerenze. La parte centinata con la Vergine, il Bambino e i cherubini sembra indubitabile e dei modi più tipici, e quindi già maturi, del pittore. Le tre figure sottostanti, quasi arcaicamente frontali, malgrado accenni rotatori verso il basso e di lato, sembrano timide, apparentemente giovanili, e tuttavia, pur con larghe integrazioni, di alta qualità.

L'esistenza della cappella nel 1580 dovrebbe far supporre che il dipinto a quella data fosse già ad Arco. Il riferimento del 1610 (Felice era già morto nel 1605) dovrebbe valere unicamente per il trasferimento della tela nella chiesa. È possibile che l'accennata discrepanza, che taglia visibilmente in due parti la composizione, abbia solo una motivazione tematica e di committenza, poiché la maggio-

ranza dei dati stilistici sembra avvicinare questo dipinto all'*Adorazione dei Magi* nei Santi Apostoli a Verona, datato probabilmente intorno al 1570 (Magagnato 1974, p. 59/60).

La composizione dovrebbe essere dunque successiva alla celebre pala dello stesso tema in San Giorgio in Braida a Verona, per cui sono stati proposti gli anni 1565-1570 (Marinelli 1988, p. 370) e sarebbe forse una conseguenza quasi immediata della fama di questa. La notizia di un restauro della cappella di San Michele, nel 1585 (Franco), non sembrerebbe quindi condizionante per la commissione del dipinto.

Il restauro del dipinto, eseguito nel 1990/'91 da M.C. Stefanini e M.L. Tomasi, sotto la direzione di F. Pietropoli (l'ultimo restauro era stato di Werner nel 1933), ha rivelato una serie di pentimenti, nella mano dell'arcangelo Gabriele sulla spalla di Tobia e nel braccio del-

l'Arcangelo Raffaele. Si sono conservate le ridipinture antiche sul volto di Raffaele e sull'elmo di Michele. È stato evidenziato un consistente innesto di restauro dalla punta della freccia alle ginocchia di Michele; un altro sulla gamba del demonio.

Tali interventi potrebbero risalire al momento in cui, nel 1754, Giorgio d'Arco fece restaurare la cappella dopo un periodo denunciato di completo abbandono da parte dei titolari.

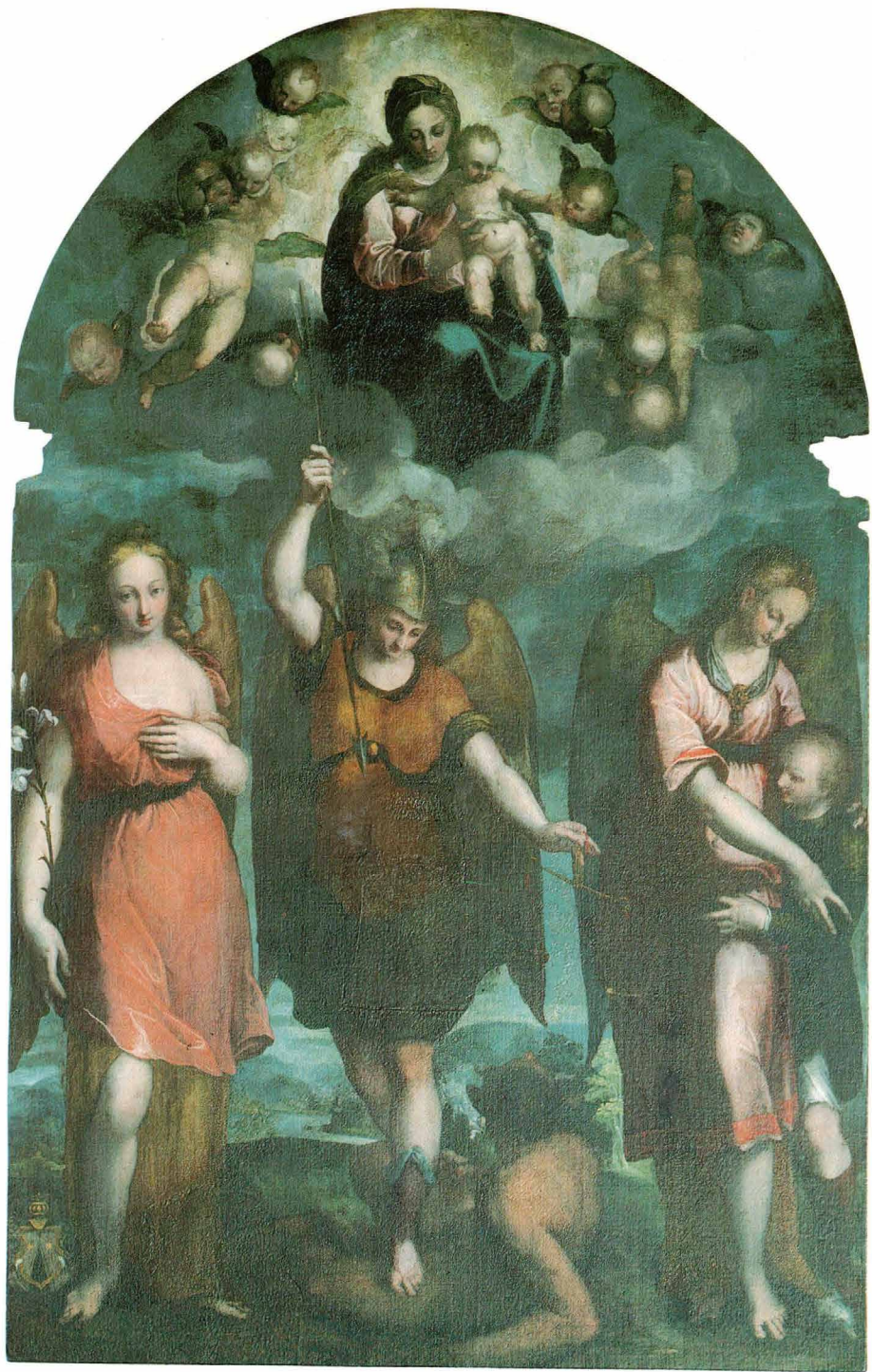
Mich attribuisce il dipinto a Felice Brusasorci in collaborazione con la bottega, ma le cadute di qualità sembrerebbero riferibili allo stato di conservazione e ai rifacimenti.

Lo stemma incluso nel dipinto non è stato ancora identificato.

Sergio Marinelli

Bibliografia:

BRENTARI 1890-1902, ried. 1977, p. 80;
CHINI 1895, p. 6; PASSAMANI 1962, p. 247; MICH 1987, p. 100.



2. La Madonna del Rosario con i Santi Antonio, Francesco e Caterina

GIOVANNI ANTONIO ZANONI (notizie 1596-1630)

Secolo XVII (I metà) 1614 c.

olio su tela

269 x 142

Il dipinto si divide in due zone, sottolineate da una cornice applicata successivamente, probabilmente in concomitanza con la ridipintura ottocentesca della parte superiore eseguita quando, per un certo periodo, il quadro venne esposto sull'altare del Rosario con la parte inferiore nascosta (c. or. don Luigi Flaim, Parroco di Arco).

La Madonna è circondata dagli ovali in cui sono rappresentati i Misteri del Rosario, mentre sullo sfondo paesaggistico del Castello e del vecchio ponte di Arco sono inginocchiati S. Caterina, S. Francesco e S. Domenico. L'iconografia della Madonna del Rosario si lega strettamente a quella di S. Caterina da Siena che spesso l'accompagna

affiancata da S. Domenico; tali rappresentazioni, in particolare, cominciarono a diffondersi nel XV secolo e divennero sempre più popolari dopo l'istituzione della festa della Madonna del Rosario ad opera di S. Pio V, grato alla Vergine per la vittoria di Lepanto. Il dipinto è citato negli atti della Compagnia del Santissimo Rosario (A.P.A., Compagnia del Santissimo Rosario, 1581-1643, n. inv. 379, c. 13 r.) in cui Gio. Domenico Bornico registra l'incarico di «... pagare il pittore per fare la palla over ver ancona del Santissimo Rosario et questo fu avanti l'Altare del Santissimo Rosario et fu li 17 febbraio 1613» e successivamente il pagamento «... trenta scudi al pittore qual ha dipinto la palla che fu li 25 marzo 1614». L'i-

gnoto autore è identificabile con Giovanni Antonio Zanoni, già massaro della Confraternita del Santissimo Rosario (1604), anche se il cattivo stato di conservazione dell'opera non permette una lettura approfondita. È comunque possibile un parziale confronto stilistico con lavori autografi contemporanei, tra cui la pala della Chiesa di S. Martino con la *Madonna e Santa Lucia e Apollonia* datata 1612 e che, secondo il Weber (1933, ried. 1977, p. 382), mostra un paesaggio arcense sullo sfondo.

m.b.

Bibliografia:
Inedito.



3. Madonna in trono con Bambino e i Santi Antonio da Padova, Francesco d' Assisi, Carlo Borromeo e Felice da Cantalice

IGNOTO DI SCUOLA LOMBARDA (ambiente di Francesco Paglia)

Secolo XVII (seconda metà)

olio su tela

309 x 167, 5

La rappresentazione si sviluppa in verticale con le figure dei quattro Santi disposte simmetricamente: ai fianchi del trono S. Francesco e S. Antonio, e di fronte, inginocchiati, S. Felice da Cantalice e S. Carlo Borromeo; la composizione piramidale si conclude sopra il capo della Madonna nella figurazione dello Spirito Santo. Il dipinto molto rovinato è ancora in fase di restauro, ma gli interventi fino ad ora compiuti hanno evidenziato la stessa materia pittorica della pala con la *Trinità e S. Antonio*, ed inoltre il confronto stilistico ha confermato la parentela delle due

opere. Si propende pertanto ad attribuire entrambi i lavori allo stesso autore che, nella *Madonna con S. Carlo*, si uniforma ad un gusto lombardo, come già notava il Passamani, e più propriamente si ispira all'iconografia del Borromeo, con rimandi anche al Cerano artista tra quelli che più frequentemente rappresentarono le immagini del Santo. Nella *Trinità e S. Antonio* forse posteriore alla pala di S. Carlo, l'ignoto artista subisce un cambiamento avvicinandosi maggiormente ad una pittura barocca, d'ambito bresciana, collocabile nell'ambiente di Francesco Paglia (Brescia 1635-

1714). Quest'opera si identifica con quella inviata da Salisburgo dal Canonico Giambattista Antonio d'Arco per la decorazione dell'Altare dello Spirito Santo; alla base del trono della Madonna è infatti raffigurato lo stemma dei D'Arco, forse aggiunto posteriormente a memoria della donazione avvenuta.

m.b.

Bibliografia:

BRENTARI 1890-1902, ried. 1977, p. 80; CHINI 1895, p. 5; BALDESSARI 1927, p. 156; PASSAMANI 1962, p. 251.



4. Trinità con S. Antonio

IGNOTO DI SCUOLA LOMBARDA (ambiente di Francesco Paglia)

Secolo XVII (seconda metà)

olio su tela

250 x 146

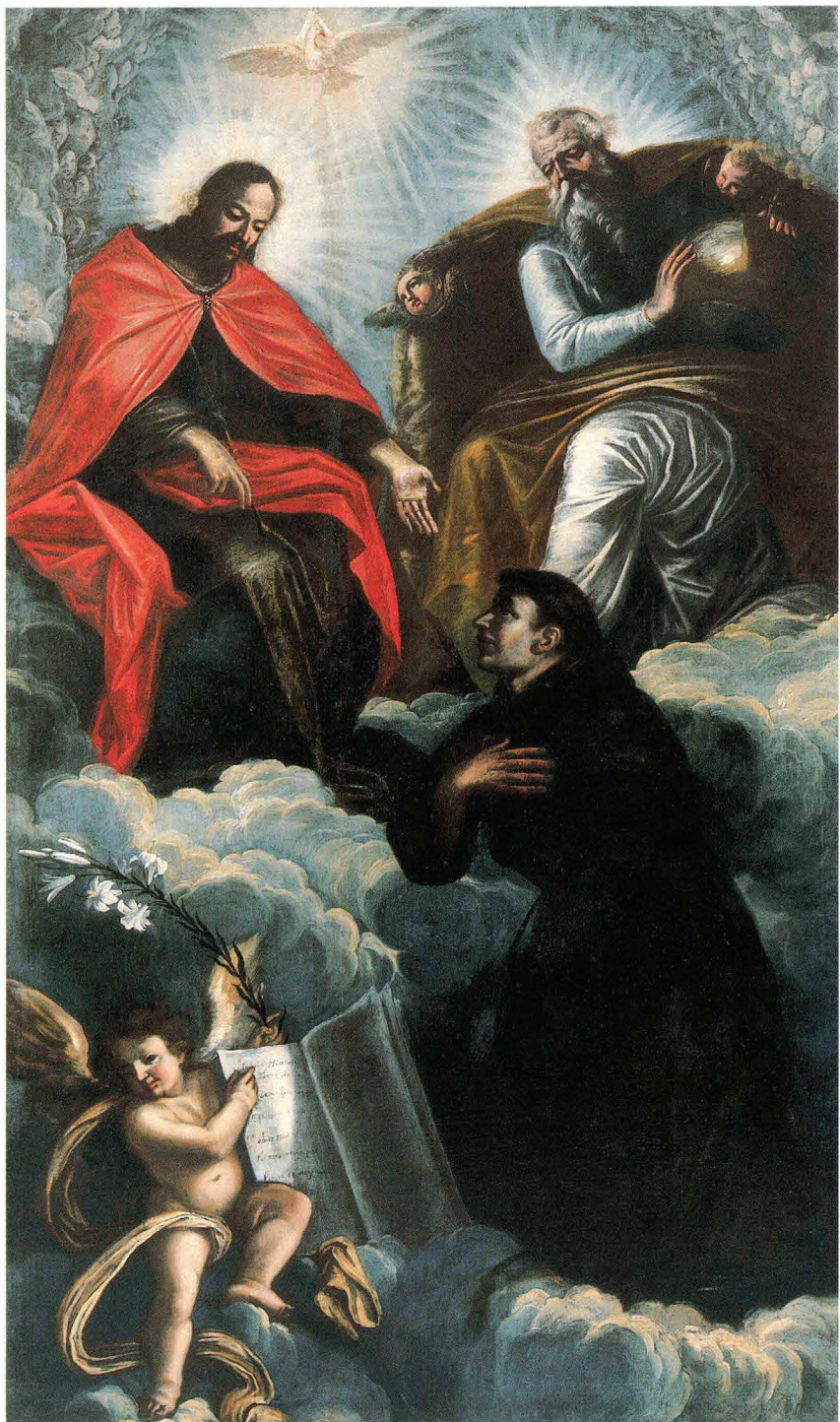
Il restauro appena ultimato ha evidenziato le tinte decise dell'opera che raffigura nella parte alta la SS. Trinità, circondata da una gloria angelica, e nella parte inferiore la figura del Santo inginocchiato, a cui sta di fronte un angioletto che reca il giglio della purezza, simbolo di S. Antonio. Come già accennato questo dipinto fa pendants con il precedente, ma si differenzia per una maggior caratterizzazione barocca, accentuata dalla vivacità coloristica e dall'abbondanza delle piegheature nei panneggi delle figure che compongono la Trinità, percorsi da guizzi e filamenti di lu-

ce improvvisi. L'opera si avvicina ai lavori del Paglia (Brescia 1635-1714), realizzati sullo scadere del secolo, contraddistinti da «... una sferzata in senso fortemente chiaroscurale... dove la luce ritaglia dal fondo scuro e drammatizza le teste dei Santi e dei Penitenti» (Stradiotti, ad vocem, in A.A.V.V. 1988, p. 834).

m.b.

Bibliografia:

BRENTARI 1890-1902, ried. 1977, p. 80;
CHINI 1895, p. 5; BALDESSARI 1927, p. 155; PASSAMANI 1962, p. 243.



5. Maddalena penitente
IGNOTO DI SCUOLA ROMANA
Secolo XVIII (I metà) 1700 c.
olio su tela
211 x 146

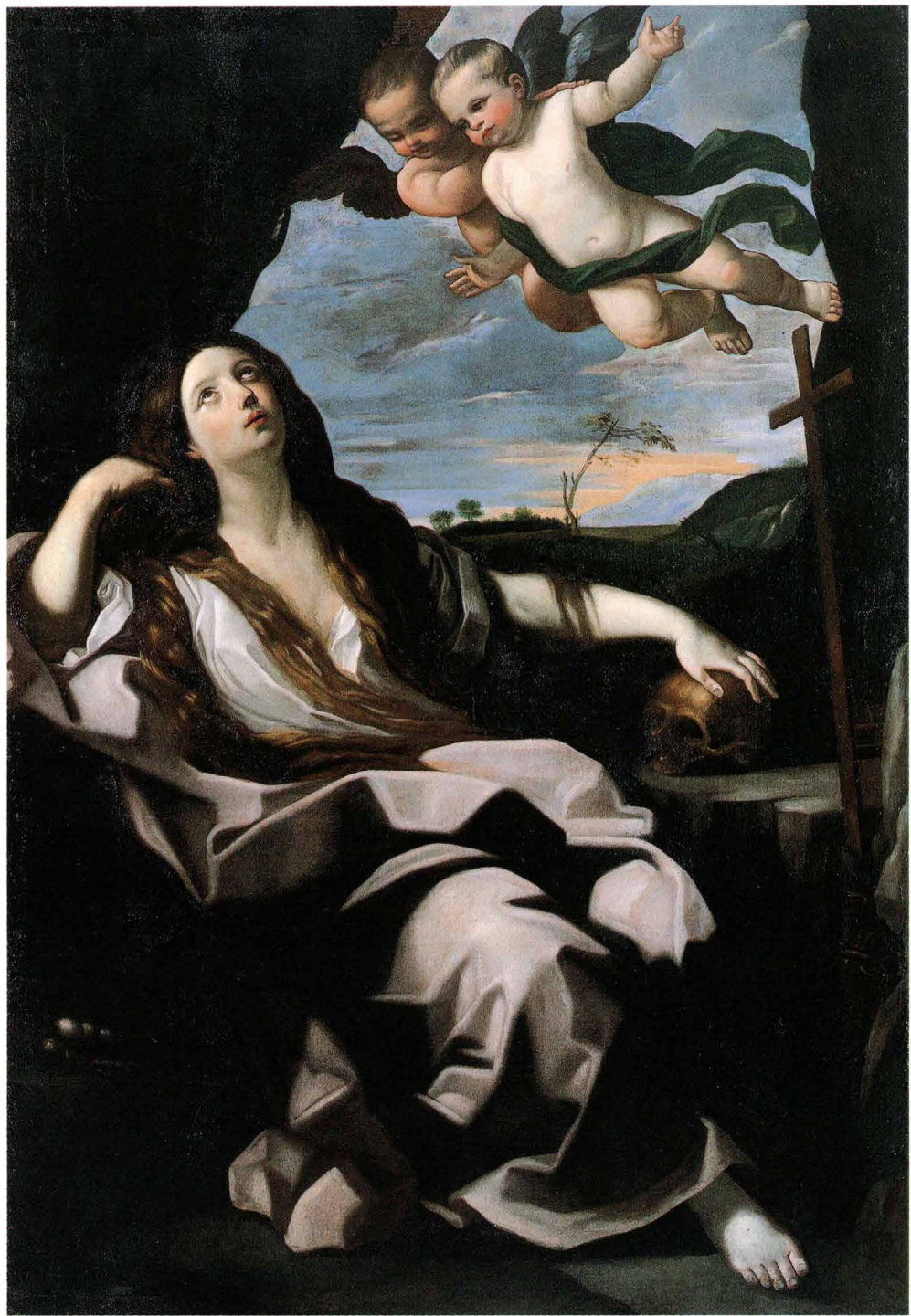
La Maddalena è rappresentata seduta all'interno di una grotta, assorta in contemplazione estatica mentre appoggia la mano su di un teschio, simbolo della caducità umana. La raffigurazione riprende l'analogo soggetto a figura intera, eseguito da Guido Reni per il cardinale Antonio Santacroce entro il 1633 (Mazza, 1988, p. 142-143). Il soggetto, per la concessione agli aspetti profani, particolarmente evidente nella presentazione del corpo della Santa, riscosse notevole successo presso i collezionisti, così che i quadri del Reni raggiunsero le sedi del potere religioso e quelle del ceto aristocratico e bor-

ghese. Le numerose versioni della Maddalena penitente realizzate dal celebre pittore, le repliche e le copie che ne seguirono finirono con il creare «un modulo iconografico approvato in pieno dalla Chiesa e destinato ad aver fortuna nei secoli futuri» (ibidem, p. 142). La copia della Maddalena del Reni venne eseguita a Roma come si deduce dal contratto per l'altare (scheda 17) che la conteneva, la cui costruzione è patrocinata dalla famiglia del conte Giambattista Antonio d'Arco. È quindi probabile che proprio alla sua persona sia da attribuire la scelta di un soggetto celebre come quello del Reni

per completare l'erigendo l'altare. Il restauro ha permesso un insperato recupero delle policromie originali, con il bel rosa del drappo morbida-mente panneggiato sopra la veste bianca della Santa, come pure il tono di colore biondo miele dei lunghi capelli che scendono a ricoprire il busto. Sostituita nel 1719, per le modifiche apportate all'altare, dalla pala dello Zanussi, venne inserita nel ciclo della Via Crucis in una delle cappelle laterali.

m.b.

Bibliografia:
Inedito.



6. S. Luigi Bertran

IGNOTO DI SCUOLA ROMANA

fine XVII secolo

olio su tela

315 x 210

La tela è dominata dalla figura centrale del santo inginocchiato che contempla, tra le mani, la pistola trasformata in crocefisso.

Al suo fianco, addossate all'altare, due figure angeliche sono muti e compresi testimoni del miracolo, mentre una gloria di angeli, tra nubi spesse e corpose, completa la parte superiore della scena. Sulla destra, nello sfondo, si intravede la base massiccia di una colonna.

È qui rappresentato S. Luigi Bertran, vissuto nel XVI sec. ed appartenente all'Ordine Domenicano, distintosi per l'intensa opera di evangelizzazione dei Caraibi. Alle vicende connesse alla sua attività missionaria si riferisce il tema del dipinto: la coppa d'oro, posta ai suoi piedi, dalla quale esce un serpente, ricorda il tentativo di avvelenamento subito ad opera delle po-

polazioni caraibiche, mentre la pistola trasformata in crocefisso si riferisce al miracolo avvenuto allorché un signorotto spagnolo, ritenendo di essere stato danneggiato dalle prediche del santo, tentò di sparargli e vide la pistola che impugnava trasformarsi nel simbolo cristiano.

L'iconografia evidenzia l'estraneità del dipinto alla cultura trentina del tempo.

Il culto di S. Luigi Bertran è infatti principalmente spagnolo. In Italia compare nel XVII secolo (il santo fu beatificato nel 1608 e canonizzato nel 1671) in ambiente napoletano (Luca Giordano) e romano (Baciccio). A questo ambito si riferisce probabilmente anche il dipinto di Arco, il cui restauro ha messo in luce una solida impostazione strutturale evidente nella figura del santo

che domina la scena, ma anche nel coronamento di angeli.

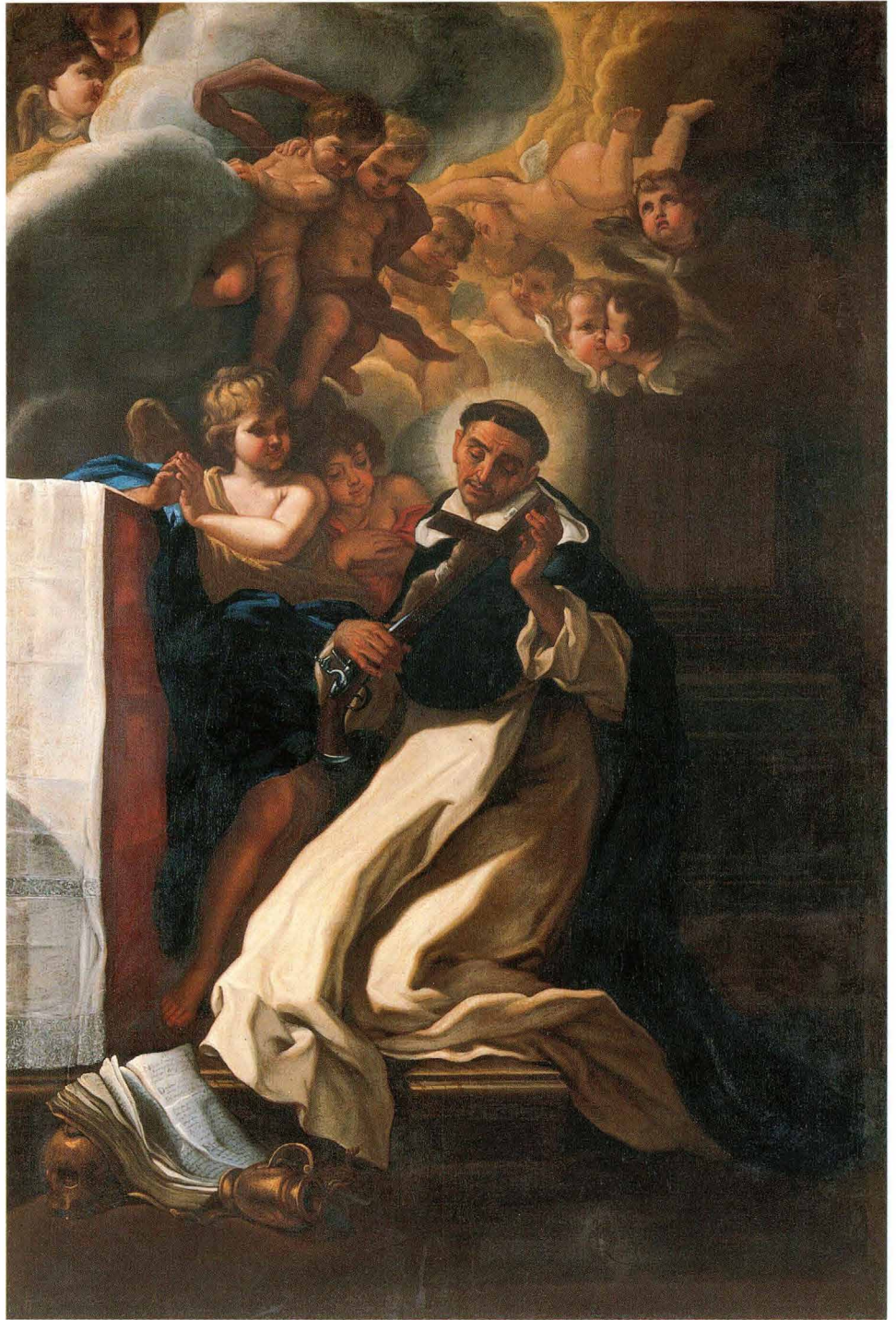
La particolarità dell'iconografia, oltre alla collocazione svincolata dagli altari, ha probabilmente determinato la scarsa «fortuna» del dipinto. Esso va identificato con la grande «*effigie del Santo Domenicano*» citato nell'elenco delle opere spedite da Salisburgo dal canonico Giovan Battista Antonio d'Arco (A.P.A., Lib. 39, c.s.).

Il dipinto viene ricordato da Bruno Passamani che ne sottolinea le «*figure trattate con larghezza, (le) vesti panneggiate con senso decorativo, (i) colori chiari e contrastati*».

s.s.p.

Bibliografia:

BALDESSARI 1927, p. 157; CHINI 1895, p. 6; PASSAMANI 1963, p. 40.



7. S. Antonio (?) e gli angeli
IGNOTO DI SCUOLA ROMANA
fine XVII secolo
olio su tela
315 x 210

La parte narrativa del dipinto rappresenta un giovane frate che tiene nella mano destra un bastone e sembra essere in procinto di mettersi in cammino. È rivolto verso un gruppo di tre angeli che gli mostrano un libro aperto. Uno di essi ne indica le pagine, un secondo punta l'indice al cielo. Il gioco delle mani coinvolge anche il frate: con la sinistra forma il numero tre.

Il dipinto è convenzionalmente noto come *S. Antonio e gli angeli*, ma l'interpretazione appare dubbia: non rientra infatti nella corrente iconografia antoniana e manca dei simboli più caratterizzanti, qua-

le, ad esempio, il giglio fiorito.

Da notare però, che vaste superfici della tela sono ridipinte (tra cui il libro stesso) e che qualche ulteriore informazione potrà forse aggiungersi a restauro ultimato.

Colpisce, nell'insieme, la semplificazione compositiva: la metà inferiore occupata dai due gruppi di personaggi, la metà superiore dedicata al paesaggio; le figure, inoltre, si spartiscono anche verticalmente lo spazio a disposizione. Il quadro condivide con il dipinto di S. Luigi Bertran ubicazione e misure, nonché la probabile provenienza da Salisburgo, ne diverge stilistica-

mente per una pennellata più piatta e definita e per la già ricordata composizione a blocchi serrati.

Un confronto possibile, nonostante le dimensioni più ridotte, e con un inedito *Riposo durante la fuga in Egitto*, in collezione privata a Merano, ma proveniente da Roma. All'ambiente romano di fine secolo riteniamo di poter riferire anche questa tela.

s.s.p.

Bibliografia:

BALDESSARI 1927, p. 157; CHINI 1895, p. 6; PASSAMANI 1963, p. 40.



8. Viatico di S. Maria Maddalena

JACOPO ZANUSSI (VAL DI FASSA (?) 1679 - SALISBURGO 1742)

Secolo XVIII (1717)

olio su tela

335 x 200

In alto a sinistra: «Ia... Zanussi, Pinx 1717»

La santa è raffigurata, all'interno di un'architettura classica, mentre riceve l'ultima comunione dal Vescovo Massimino: *«Quando giunse il giorno di Pasqua, all'ora stabilita, entrò solo nell'oratorio [il Vescovo Massimino] e vide la Maddalena nel coro degli Angeli che l'avevano lì condotta: era sollevata due cubiti da terra e con le braccia tese pregava Dio.*

La santa invitò il beato Massimino, che se ne stava in disparte, tutto intimorito, ad avvicinarsi, gli disse: «Padre non sfuggire la figlia tua!» E Massimino racconta che il volto della Maddalena per la lunga consuetudine delle angeliche visioni era divenuto così radioso che più facilmente che in esso, si sarebbe potuto fissare lo sguardo nel sole: allora il vescovo, alla presenza di tutto il clero comunicò la Maddalena col corpo e col sangue di nostro Signore ». L'iconografia del dipinto riprende esattamente la leggenda aurea di Jacopo da Varagine. Sorretta da due gruppi di figure angeliche, la Santa è circondata da un alone di luce con i lunghi capelli mossi, mentre il Vescovo, affiancato da un chierico che tiene acceso un cero la comunica. In alto il Padreterno assiste all'evento.

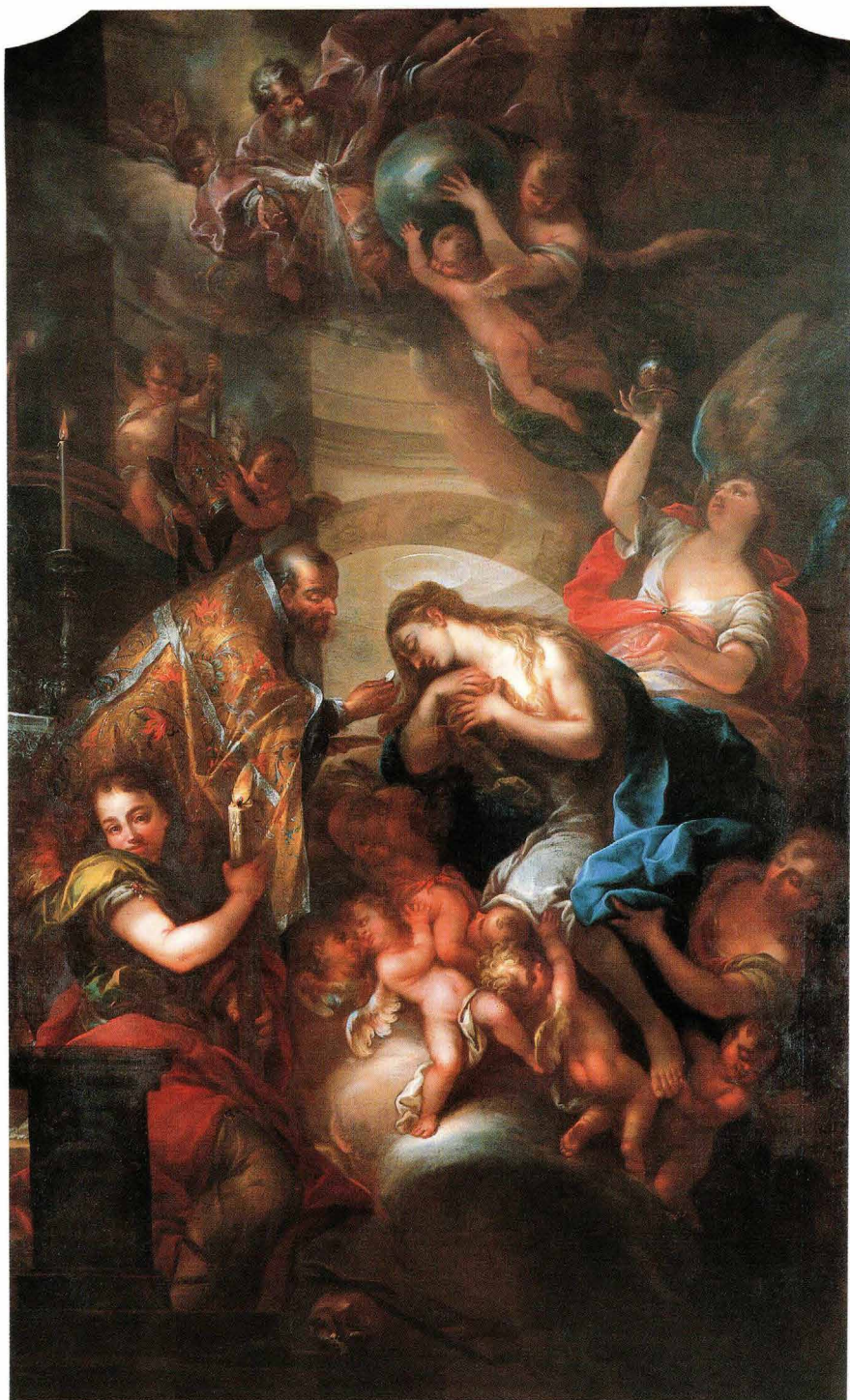


Recentemente si è ritrovato anche il bozzetto inedito dell'opera, firmato da Zanussi, che mostra leggere varianti rispetto al dipinto concluso, come il corpo seminudo della Santa. Il restauro ha messo in evidenza le splendide notazioni cromatiche, realizzate con una materia fluida, distribuita a larghe campiture di colore che, sovrapponendosi, creano un suggestivo effetto di sfumato. In quest'opera l'autore esprime al massimo le sue capacità tecniche, producendo un lavoro altamente espressivo, dotato di una dinamicità interna che lo colloca al di fuori degli schemi tradizionali della pittura accademica settecentesca.

m.b.

Bibliografia:

CHINI 1895, p. 6; BALDESSARI 1927, p. 157; WEBER 1933, ried. 1977, p. 383; PASSAMANI 1962, p. 250.



9. «La Venerabile Arcangela Biondini»

IGNOTO DI SCUOLA LOCALE (?)

Secolo XVIII (seconda metà)

olio su tela

189,5 x 102,5

Arcangela Biondini, fondatrice del Convento delle Servite ad Arco è raffigurata in cielo, circondata da alcune figure angeliche. Sullo sfondo si intravede, sopra la caratteristica rupe, il Castello di Arco, e sotto l'antico ponte sul Sarca. Nel 1772 è documentata ad Arco una grossa inondazione che travolge tre arcate del ponte; nel dipinto sembra pertanto di riconoscere la funzione di ex-voto, in quanto la rappresentazione della Biondini è ambientata sullo sfondo di un cielo burrascoso, mentre nella valle scor-

re in maniera impetuosa il Sarca. È quindi possibile, data la vicinanza del convento al fiume e al vecchio ponte, che il dipinto sia stato fatto eseguire proprio in quell'occasione, quasi un ex voto a ringraziamento dello sfuggito pericolo. Anche come datazione il dipinto ben si colloca nella seconda metà del Settecento, per la classica impostazione accademica, che si riflette nell'atteggiamento della monaca servita. La Venerabile Biondini, con espressione patetica rivolge lo sguardo al cielo, come ad invocare un supe-

riore aiuto dalla Trinità, raffigurata nella colomba, a cui era particolarmente devota. In una mano tiene il pastorale, simbolo della sua funzione di guida delle anime, in quanto responsabile di un Convento.

Il dipinto viene citato dal Passamani che identifica il soggetto come S. Scolastica.

m.b.

Bibliografia:

PASSAMANI 1963, p. 40.



10. Ritratto dell'Arciprete Santoni

GIAMBATTISTA LAMPI (ROMENO 1751 - VIENNA 1830)

Secolo XVIII (1777 c.)

olio su tela

91, 5 x 73, 5

Il ritratto si presenta a mezza figura, racchiuso in un'incorniciatura ovale secondo lo schema usuale alla ritrattistica neoclassica. Il personaggio effigiato, l'Arciprete Santoni autore di numerose pubblicazioni storiche, deve la sua fama soprattutto ai volumi dedicati alla Chiesa Collegiata di Arco, editi nell'ottavo decennio del secolo.

Viene raffigurato, sullo sfondo di una ricca biblioteca, con in mano un libro e con la croce pettorale al collo. L'elegante sobrietà del dipinto è caratterizzata dai toni

smorzati bruno scuri, ravvivati dal colore rosso acceso della copertina del libro, che maggiormente fanno risaltare il volto intensamente illuminato del prelado. Per il confronto con il ritratto di «*don Giuseppe de Lupis*», (Villa Margone-Trento), in cui si ripete l'esatta impaginazione formale, si può confermare per quest'opera una datazione all'ottavo decennio del secolo periodo nel quale l'autore si reca, per ben due volte, a Verona presso la celebre Accademia per approfondire le proprie cognizioni artistiche. Il ritratto vie-

ne restaurato a proprie spese da Mons. Chini «... *a mie spese l'anno passato ho fatto restaurare il più prezioso di tutti, che è quello del Santoni lavoro del celebre Cavalier Lampi*» (A.S.C.A., Atti dell'anno 1890, f. n. 182).

Il Rasmo lo riporta nell'elenco delle opere sicuramente autografe del Lampi datandolo al 1777 c.

m.b.

Bibliografia:

RASMO 1951 n. 34, PASSAMANI 1963, p. 43.



11. «Madonna Immacolata con i Santi Bernardino Sebastiano e Rocco»

DOMENICO UDINE

Secolo XIX (1834)

olio su tela

278 x 143

In basso a sinistra «U.D.N./I.F. 1834»

La Madonna è raffigurata in alto sopra le nuvole, circondata da un alone di luce splendente, ai suoi piedi i Santi Bernardino, Rocco e Sebastiano. Il recente restauro ha valorizzato questo dipinto dell'Udine restituendogli quella nitidezza coloristica e formale che caratterizza il suo stile ed è propria dei suoi lavori migliori. Il dipinto, datato al 1834, si colloca durante il lungo soggiorno trentino dell'artista negli anni Trenta, periodo nel quale realizza opere significative come *S. Vigilio ripone nelle urne le reliquie dei Santi Sisinio, Martirio e Alessandro* su commissione del filosofo Antonio Rosmini, il *Cristo nell'orto* per la cappella di Palazzo Galasso, su incarico del Cavalier Zambelli, e

l'*Ex voto della popolazione di Campodenno per la liberazione dal Colera* (Mich 1991 in Botteri, a cura di, p. 220-227). La pala della Collegiata viene realizzata su incarico di Giuseppe Althamer per l'altare di S. Bernardino (App. Doc. XXVI), esistente nella vecchia Chiesa fin dal 1586, e benedetta dall'Arciprete Angeli il 20 maggio 1834. Può essere collegata, come l'*Ex voto di Campodenno*, per la presenza della figura di S. Rocco inginocchiato con fare implorante ai piedi della Madonna, al diffondersi del colera. Dal 1834 infatti, il terribile morbo (importato in Europa nel 1829), imperversava anche in Italia, si era già manifestato a Genova e a Venezia, come riporta l'arciprete An-

geli (in Grazioli, a cura di, 1991, pp. 128-129). Lo stesso Angeli descrive anche le misure, che già dal 1835, vengono adottate ad Arco per scongiurare la malattia, che però raggiunge la cittadina nel luglio 1836 (ibidem, p. 129). La Comunità affronta con coraggio l'epidemia e vede impegnato in prima persona il «*Sig. D. r Giuseppe Althamer, che essendo Podestà disimpegnò con somma lode le proprie incombenze*» (ibidem, p. 131).

m.b.

Bibliografia:

BALDESSARI 1927, p. 156; WEBER 1933, ried. 1977, p. 359; PASSAMANI 1962, p. 252.



L'ARREDO LITURGICO

Questa sezione è stata seguita dal Centro Catalogazione del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento.



Gli altari

La chiesa collegiata di Santa Maria Assunta in Arco si offre come notevole campionario di alcune importanti botteghe di lapicidi operanti nel Trentino nel XVII e XVIII secolo. L'attività degli scultori nella nostra provincia non è stata studiata ancora sistematicamente, tuttavia la catalogazione attuata sino ad oggi, unita al controllo delle fonti archivistiche e bibliografiche, ci permette di presentare anche per la Chiesa di Arco alcuni importanti dati. Innanzitutto trova conferma la presenza di autori che, sebbene di origine lombarda, risultano stabiliti nel Trentino; particolarmente importante appare poi l'opera di botteghe locali da quella di Domenico Rossi, autore di ben cinque dei nove altari, a quella dei Benedetti di Castione.

Nell'esaminare i nove altari della Chiesa si è scelto l'itinerario cronologico anziché topografico allo scopo di far meglio risaltare l'evolversi stilistico delle botteghe di marmorari dalla metà del Seicento a tutto il Settecento.

Una presenza particolarmente interessante che emerge dagli studi dedicati alla Collegiata di Arco è quella di Bartolomeo Pellone, lapicida proveniente dalla Val d'Intelvi in Lombardia. È un'ulteriore testimonianza del diffondersi dell'opera di queste maestranze nel Trentino e in tutta l'Italia settentrionale. L'attività della famiglia Pellone è documentata principalmente in Liguria dove opera Rocco la cui prima opera certa, in quella regione, data 1616 e riguarda lavori di pavimentazione nella Chiesa di San Lorenzo di Genova; muore nel 1657 e di lui si cita anche un figlio, Carlo Stefano (Galassi, 1988, pp. 81-82). Il padre di Rocco, Bartolomeo, è citato in un documento di affitto il 24 gennaio 1590 mentre un Gio. Maria Pellone (Parma Armani, 1988, p. 72) redige nell'aprile

1629, con Giuseppe Ferrandino, l'inventario della bottega di Francesco Marchetti. Anche per il nostro Bartolomeo Pellone si può quindi ipotizzare un legame di parentela con questa famiglia intelvese e il fatto che il suo nome non sia comparso sino ad oggi nei documenti liguri ci induce a ritenerlo ben presto attivo nella nostra regione, probabilmente a capo di una bottega visti i numerosi pagamenti che compaiono registrati nei libri contabili della Chiesa.

Bartolomeo Pellone è segnalato per la prima volta negli atti dell'Archivio della Curia Arcivescovile di Trento (A.C.A.T., *Atti Civili* 326, a. 1649, c. 22 App. Doc. n. V). È datata 21 febbraio 1649 una nota in cui si ricorda come già dal 1630 si intendesse erigere un altare dedicato a San Bernardino ma come ad esso non si fosse ancora provveduto. Si annota altresì che essendo presenti ad Arco alcuni maestri milanesi si intende commissionare a loro il lavoro. Il 14 giugno 1649 si stipula, alla presenza del notaio Zanoni, il contratto di esecuzione dell'altare col maestro, che risulta però assente da Arco al momento della firma del contratto: il lapicida è detto «di Como della Valle di Intellone Milanese» (A.C.A.T., *Atti Civili* 326, a. 1649, c. 22 App. Doc. n. V). Evidentemente alla decisione di realizzare l'altare, che ne sostituisce uno precedente di cui si ha menzione nel 1586, ha contribuito l'elezione, avvenuta nel 1649, di San Bernardino a comprotettore della città di Arco; tale culto proseguirà nel tempo se ancora nel 1750 il conte Francesco Eugenio Cheppio di Arco donerà una reliquia del Santo (Passamani, 1962, p. 251). Nel contratto del 1649 si danno precise disposizioni sulla fattura dell'altare indicando sia la scelta dei marmi che le modalità di condotta e di ricerca dei medesimi: l'opera

dovrà essere completata in tre anni. I tempi vennero perfettamente rispettati, infatti l'altare reca sulla cimasa la data 1652 e lo stemma della Comunità di Arco (scheda 18). Nei documenti dell'Archivio Comunale di Arco si riscontrano vari pagamenti allo stesso maestro databili tra il 1653 e il 1662 concernenti opere di vario genere nella Chiesa: nel 1654 Bartolomeo Pellone viene pagato per la balaustra che vediamo ancora oggi davanti all'altare; si cita anche un disegno per «la porta maggiore» consegnato nel 1660, forse da intendersi come progetto per la parte lapidea del portale oggi perduto (A.S.C.A., *Libro XII*, n. inv. 1, cc. 248-267); la consacrazione venne attuata nel 1694 (A.C.A.T., *Atti Visitati* 21, a. 1694 c. 53 r.). Lavori attorno allo stesso altare sono segnalati anche nel 1852 quando il tagliapietre di Vigne Bernardo Baroncini è pagato per averne fatto il gradino in pietra (A.S.C.A., n. inv. 20, c. 193 r.).

Con quest'opera non era però conclusa l'attività del lapicida per la Chiesa Collegiata; nel 1662 risiedeva ancora ad Arco dal momento che nel testamento del conte Felice d'Arco del 13 gennaio di tale anno si trova scritto: «...nunc Arci degente Magistro Domino Bartolomeo Pelono lapicidae Vallij Intelve Diocesis Comi Mediolanensis...» (A.C.A.T., *Libro B*, a. 1836, n. inv. 845). Anche l'altare del Rosario infatti, posto nella seconda cappella laterale destra, è sicuramente opera sua: nel *Libro dei Conti e Saldi della Confraternita del Santissimo Rosario* sono elencati vari pagamenti al Pellone tra gli anni 1653 e 1659 (A.P.A., n. inv. 382, cc. 43-66). Questa cappella già dal 1561 godeva di un beneficio da parte di Andrea Steffanini di Tione e la moglie Domenica Malsona d'Arco. L'altare del Rosario (scheda 13), come quello di San Bernardino, presenta colonne lisce con cimasa a timpano curvilineo spezzato al centro per l'inserzione di un'edicola a volute. Gli altari si caratterizzano per la presenza del marmo nero nelle colonne e nella cimasa nel primo, nei vasi sommitali, nella predella e nell'antependio con il monogramma del Santo nel secondo. Puntuali i riscontri con le opere di Rocco Pellone, di Giuseppe Ferrandino e Tommaso Casella presenti in Liguria. Alcuni progetti per altari pubblicati recentemente da

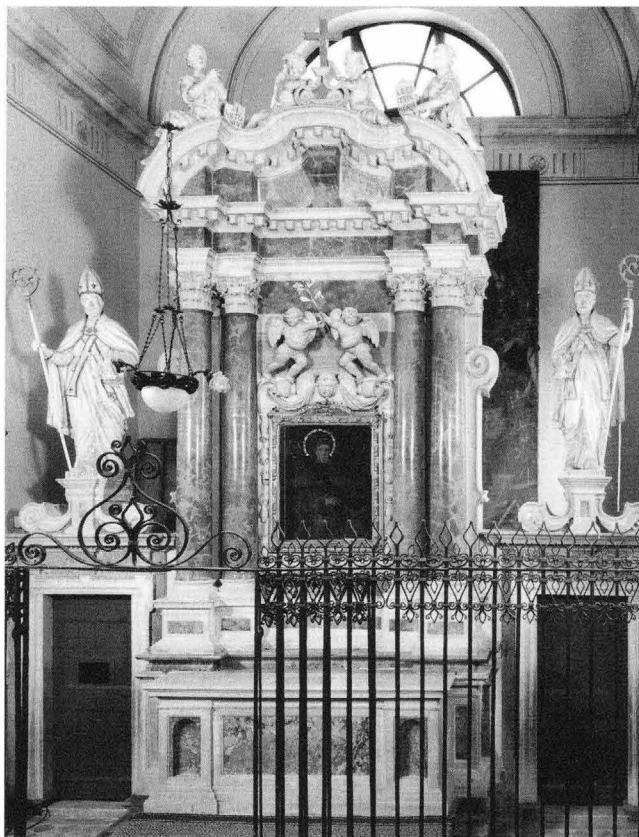
Federica Lamera (1988, pp. 108-109, figg. 103-106) sono un chiaro esempio di moduli a cui si ispira il Pellone ad Arco: elementi ricorrenti risultano l'edicola al centro del timpano con piccole volute ai lati, gli inserti romboidali e circolari che si alternano sulle lesene dell'antependio e la cornice a dentelli su due registri, più radi ed appiattiti su quello superiore. Una nota datata 23 marzo 1670 ci informa che il contratto per l'erezione dell'altare era stato stilato il 6 gennaio 1653 alla presenza del notaio Zaroni (A.P.A., *Miscellanea...*, n. inv. 31, App. Doc. nn. XI-XIII). Dalla stessa ricaviamo inoltre che nel 1670 l'altare non era ultimato mancando «il parapetto con li piedistalli attorno». È lo stesso Pellone, il giorno seguente, ad assicurare la sua intenzione di concludere al più presto l'opera. L'altare venne quindi definitivamente completato, presumibilmente con la messa in opera delle specchiature di marmo sulla muratura dell'antependio, solo nel 1670 e risulta consacrato nel 1694 (A.C.A.T., *Atti visitati* 21, a. 1694, c. 53 v.).

È posteriore di poco più di un decennio l'altare dello Spirito Santo posto nella quarta cappella laterale sinistra (scheda 19). Spetta a Simone Weber l'individuazione del contratto stipulato tra il conte Francesco d'Arco e il lapicida Domenico Rossi in data 14 luglio 1675 (1933, ried. 1977, p. 311). È questa la prima opera conosciuta del Rossi: Nicolò Rasmus (1943, p. 42) lo dice «figlio probabilmente di Bernardino Domenico Rossi» discendente da un «maestro Dionisio tagliapietra detto il Manente de Pedersan habitante in Mori»; successivamente lo stesso studioso ci informa che un figlio, Bernardino, ne continuò la bottega realizzando alcuni lavori come la balaustra e due statue d'angeli, databili al 1709, per la chiesa di Monte Albano di Mori (Rasmus, 1984, p. 40). Lo stesso è pagato l'8 luglio 1696 per due giornate di lavoro al vecchio altare maggiore della Collegiata, opera del padre (A.P.A., *Saldi...*, n. inv. 39). Nell'archivio parrocchiale di Mori si è ora ritrovato l'atto di battesimo di Bernardino del 15 luglio 1652: compaiono nel documento i nomi del padre Domenico e della madre Fina, testimone è Giacomo Benedetti di Castione (Castione 1626 - Mori 1707), titolare della bottega di lapicidi più importante

dell'epoca e padre di Cristoforo (A.P.M., *Registro dei battezzati*, a. 1628-1656 n. inv. 26. 3). Tre anni dopo venne battezzato un altro figlio, Francesco, come si ricava dal documento steso il 29 gennaio 1655. Inoltre il figlio di Domenico, Bernardino, contrae matrimonio in data 14 settembre 1677: la sposa risulta imparentata con un'altra famiglia di importanti scultori di ambito locale i Carneri di Tierno, infatti è la figlia di Domenico (A.P.M., *Registro dei matrimoni*, a. 1638-1768, n. inv. 28. 2). Questi dati ci permettono di meglio precisare gli esordi di Domenico Rossi che possiamo situare in ambito locale, con tutta probabilità nella stessa bottega dei Benedetti. Emerge però anche una conoscenza precisa delle tipologie in uso nel veronese come verifichiamo dai puntuali confronti stilistici con numerose opere di quel territorio (Rama-Rigoni, 1985, pp. 41). In Trentino ricordiamo per l'appunto la costante presenza di lapicidi veronesi come Francesco Marchesini nell'Inviolata di Riva e di Biagio Alberti (S. Ambrogio di Valpolicella, doc. 1618-1686), autore nel 1651 di un altare per la chiesa dell'Assunta di Villagarina (Rasmo, 1980, p. 65).

Coevo all'altare dello Spirito Santo è anche l'altare dedicato a Sant'Antonio della prima cappella laterale destra (scheda 12): ancora caratterizzato da una certa rigidità schematica nell'impostazione e da una ridotta scelta cromatica dei marmi. La cappella fu dotata di benefici da Giovanni, Biagio e Matteo Fragiorgi nell'anno 1672 (Passamani, 1962, p. 242): della stessa famiglia, che evidentemente commissionò l'altare, è lo stemma sotto l'edicola centrale del timpano. Le due pietre tombali collocate ai lati, nel pavimento, ricordano i fratelli Fragiorgi e la loro volontà di erigere l'altare: portano la data 1681 termine *ante quem* per datare l'opera.

La fattura dell'antependio, pur con qualche variante più complessa, la scelta cromatica dei marmi in cui predomina il mischio della Val Caregna, permettono di attribuire l'altare, come già propone Bruno Passamani (1962, p. 243), allo stesso Domenico Rossi. Una maggiore ricchezza decorativa, dovuta probabilmente ad una acquisita sicurezza del suo fare, risalta nella cimasa a doppio ordine di timpano curvo dapprima,



Dro, Chiesa di San'Antonio, Domenico Rossi detto Manentino, altare maggiore, 1684.

curvo e spezzato successivamente, sulla quale sono poste la Madonna e l'Angelo Annunciante.

Subito dopo il Rossi firmò il contratto del 25 febbraio 1684 col quale gli veniva commissionato dal Comune di Dro l'altare maggiore della Chiesa di Sant'Antonio (Weber, 1933 ried. 1977, p. 310). Anche in quest'opera predomina il marmo mischio della Val Caregna; le numerose statue che ornano l'altare ne arricchiscono la semplice impostazione a piani paralleli, tipica dei primi lavori. Il pavimento della stessa chiesa, a motivi quadrilobati che richiamano gli antependi degli altari della Collegiata, è ancora opera sua come risulta da un documento letto da Francesco Santoni (1783, Doc. CCXIX), datato 29 luglio 1691, in cui si

cita «*Magister Dominicus de Rubeis*» ancora creditore per il pagamento del pavimento della chiesa.

Nicolò Rasmò (1943, p. 42 n. 10) ha segnalato il contratto stipulato dal Rossi, in data 8 ottobre 1684, per la costruzione di un altare dedicato al Corpus Domini nella chiesa collegiata di Arco (scheda 14). Questo risultava terminato nel 1689: il 15 dicembre di tale anno il lapicida veniva pagato per il lavoro che risulta già ultimato nella cappella omonima. Nei rogiti del notaio di Arco Alessandro Zanoni si conserva infatti il contratto per questa opera che si dice già eretta «in Cappella dictae Confraternitatis»; l'autore è definito «*Magnifico Domino Dominico Rossi aliter Manentino*» a riprova della fama di cui ormai godeva (Santoni, 1783, Doc. CXL). A proposito di esso si è, a nostro avviso, equivocato. Attualmente si trova nella chiesa di Arco, posto nella terza cappella laterale destra, l'altare della Vergine Addolorata. La sua dedizione attuale è dovuta alla presenza della scultura ottocentesca, raffigurante la Madonna Addolorata, di Giovanni Pendl (Merano 1791-1859). Stefano Segala nelle sue *Cronache archesi* (Bertassi, 1987, n. 1, p. 111) ricorda come in origine su quest'ultimo si trovasse il Crocifisso che solo nel 1842 venne collocato sull'altare del Santissimo, proprio per lasciare il posto alla statua dell'Addolorata.

Osservando inoltre l'antependio dell'opera in questione, stilisticamente situabile nel XVII secolo, ne notiamo il paliotto raffigurante un calice. Tale raffigurazione compare solitamente come emblema e simbolo della Confraternita del Corpus Domini che sappiamo esistente ancora nel XVI secolo in Arco. Aggiungiamo come anche Passamani ne notasse le affinità stilistiche con lavori di Domenico Rossi (1962, p. 45). L'altare, dedicato in origine al Corpus Domini, è pertanto opera certa del Manentino e allo stesso autore pensiamo vada attribuito anche l'altare che gli sta a fianco: è opera sua per analogie stilistiche e non per prove d'archivio come asserisce invece Simone Weber (1933 ried. 1977, p. 311) che lo confonde evidentemente con quello del Corpus Domini.

Subito dopo aver accettato di erigere quest'ultimo il Manentino firma, nel febbraio 1685, il contratto per



Arco, Chiesa di San Bernardino, Domenico Rossi detto Manentino, *altare maggiore*, 1685.

la costruzione dell'altare della chiesa di San Bernardino di Arco in Stranfora.

Tipico del suo stile l'antependio, così come la cornice a dentelli del timpano e la fattura delle sculture (Santoni, 1783, Doc. CXXXVII). A questo proposito importante è notare come l'antependio in questione sia pressoché identico a quello disegnato per l'altare Lener della Chiesa delle Lastre di Trento, proprio nel 1685, da Giacomo Benedetti (Rasmò, 1984, p. 12 fig. 2). È un'ulteriore sicura prova della derivazione artistica di Domenico Rossi dalla bottega del Benedetti.

I rapporti di lavoro dovevano essere particolarmente



Tenno, frazione Cologna, Chiesa di San Zeno, attr. a Domenico Rossi detto Manentino, *altare maggiore: mensa*, sec. XVII (seconda metà).

te stretti se il Manentino poteva utilizzare come modello per un suo altare un disegno dello stesso che, visti i dati in nostro possesso, gli era coetaneo e col quale aveva evidentemente un rapporto di collaborazione. Questo spiega forse la diffusione che ebbero nella zona proprio alcune precipue tipologie come quella dell'antependio a specchiature e commessi. Rientrano in questa categoria gli altari della chiesa di San Zeno a Cologna di Tenno vicini al fare del Rossi tanto da poterne ipotizzare la paternità. Si veda in particolare l'altare maggiore, probabilmente in origine unito all'ancona e solo nel Settecento staccato da essa per obbedire ai nuovi canoni stilistici e arricchito di nuovi dettagli scultorei, ripresa puntuale dall'altare della chiesa di San Bernardino di Arco.

Allo stesso autore spetta inoltre, nella Collegiata, l'altare del Crocefisso posto nella quarta cappella laterale destra (scheda 15), a fianco di quello del Corpus Domini. La disposizione dell'opera si fa qui più complessa e fa risaltare la parete di fondo tutta in marmo mischio, l'antependio a doppio riquadro modanato è fiancheggiato da pilastri che riprendono i modelli cari al Rossi; la predella, ora nascosta da un'alzata in

legno, riprende la decorazione del pavimento della chiesa di Dro. L'altare doveva essere ultimato nel 1692 se, nell'elogio del canonico Segalla che diresse la chiesa fino a tale anno, si legge che sotto di lui «*ha avuto perfezione questa Chiesa Collegiata, l'altare della Fredaglia, e principiato il maggiore, avendo esso contribuito con gran somma di denaro per dette fabbriche*» (Passamani, 1962, p. 253). La cappella del Crocefisso venne poi completata nel 1780 quando si collocò davanti ad essa la cancellata in ferro ed ottone (A.C.A.T., *Atti Civili* 1350, a. 1780, c. 190 r.) opera di Giovanni Folada di Mori che la completò nel 1781 (Passamani, 1962, p. 247).

Eseguito ancora da Domenico Rossi, è databile al 1692 l'altare maggiore della chiesa di Monte Albano di Mori per i lavori del quale è pagato anche il figlio Bernardino. Si nota qui il tentativo di adeguarsi ai nuovi dettami stilistici nell'introduzione del motivo a conchiglia o nella ricerca di imprimere maggiore dinamismo alla composizione con il disporre le colonne su due diversi piani di profondità. Il risultato però è quello di una composizione piuttosto rigida e affastellata, priva di quella originalità ed effetto scenografico che otterranno invece scultori di maggiori capacità come Cristoforo Benedetti o Antonio Giuseppe Sartori.

A Domenico Rossi spetta anche il vecchio altare maggiore della Collegiata di Arco oggi sostituito da uno settecentesco; di esso rimangono solo le sei colonne in marmo mischio disposte a sostegno della cantoria all'epoca del trasferimento di questa dalla sua originaria collocazione di fronte al pulpito alla sede attuale. L'altare venne commissionato al Manentino il 1 maggio 1694 per un compenso di 1610 fiorini. Francesco Santoni ne individuò il contratto (1783, Doc. XIX n. a) nel quale si elencano i vari pezzi di cui era composto. Vengono ricordati «*il Parapetto con tutto il Bassamento... il Frisetto di macchia intorno al detto Bassamento... cornice di detto Bassamento... il Rugolon di macchia intorno via... Basse di colonne num. 6... Colonne num. 6 lustre... Capitelli num. 6... Arcitravi tanto di dentro, come di fuori... Friso di macchia intorno via... Due man. di Frontespici... Macchia per il soffito, e timpeni, e*

remessi di macchia lustris». Del contratto dà notizia anche Simone Weber (1933 ried. 1977, p. 311). Particolarmente interessante è una memoria dell'archivio parrocchiale (A.P.A., *Urbario Zanoni*, n. inv. 35, c. 55 v, App. Doc. n. XVI e A.A.V.V., 1991, p. 101): conferma la paternità dell'altare al Rossi ma soprattutto ci offre una preziosa descrizione dello stesso che doveva risultare imponente e grandioso a sei colonne, secondo il gusto dell'epoca, ornato da due portine laterali in pietra ognuna sostenente un angelo.

Tra il luglio e l'agosto 1696 riscontriamo numerose note di pagamento relative ad opere per l'altare, sono citati Antonio Bianchi già operante a Riva nella cappella del Suffragio dell'Arcipretale (Giacomelli in Botteri, a cura di, 1989, p. 34) e il figlio di Domenico, Bernardino.

L'altare era quindi terminato nel 1696, successivamente sono segnalati altri pagamenti per lavori al presbiterio: il 22 settembre 1726 si paga «*maestro Girolamo Pernice per la fattura del pavimento e la scalinata dell'altare maggiore in tutto troni 290*» (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 134 v). La sua presenza è riscontrata più volte nei conti della Collegiata e della Comunità di Arco: pagamenti risultano nel 1714, 1716 e ancora nel 1732 per lavori al campanile, al coro e al pontile dell'organo (A.S.C.A., n. inv. 20, c. 392 v. e A.P.A., *Massariale...* n. inv. 29, c. 5 v). Lo stesso Pernice (nato a Brienno sul lago di Como e morto a Borgo Valsugana nel 1749) nel 1728 aveva presentato un progetto per la chiesa parrocchiale di Riva del Garda, in seguito scartato a vantaggio di quello di Cipriano Tacchi (Odorizzi in Botteri a cura di, 1989, p. 78).

Evidente risulta la fama di cui dovette godere all'epoca Domenico Rossi che fu grande interprete nella Collegiata al punto da ottenere la commissione di ben cinque dei nove altari della chiesa. A lui spettano probabilmente altre opere nel Trentino ma la loro individuazione esigerebbe una ricerca particolare che esula dallo studio in questione. Ricordiamo solo, nella zona limitrofa e oltre ai già citati altari di Cologna, quello della chiesa della Santissima Trinità di Nago, già segnalato da Bruno Passamani (1969, p. 311 n. 158).



Telve, Chiesa di Santa Maria Assunta, Antonio Giuseppe Sartori, *altare maggiore*, sec. XVIII (metà).

Tenno, frazione Cologna, Chiesa di San Zeno, attr. Domenico Rossi detto Manentino, *altare maggiore: ancona*, sec. XVII (seconda metà) e XVIII.



Nella seconda cappella laterale sinistra è collocato l'altare di Santa Maria Maddalena col quale entriamo nel XVIII secolo (scheda 17). È dovuto alla committenza dei conti d'Arco che vollero dedicarlo, come già avevano fatto per la cappella del loro castello, alla Maddalena.

Nel 1594 il capitano del castello, Corrado Sciestel, vi aveva fondato un beneficio e ancora nel 1682 la cappella era ricordata nel testamento di Massimiliano d'Arco (Passamani, 1962, p. 248) ma la stessa venne poi distrutta nel 1703 all'epoca dell'invasione francese.

L'altare conserva la reliquia di una Santa Martire che, donata dal papa Innocenzo XI a Giambattista

d'Arco nel 1689, venne da questi offerta alla Collegiata. Nel 1719, in seguito ad una sua richiesta al principe vescovo di Trento, la reliquia della Santa, chiamata Innocenza in onore del papa del tempo, venne esposta sull'altare di Santa Maria Maddalena dove ancora oggi si trova. Nel 1909 il corpo della martire venne trasferito in un'urna di vetro appositamente costruita a Milano nel 1905 e quindi, nel 1965, venne ricoperto da una maschera d'argento (Turrini, 1988, pp. 37-46) eseguita da frà Silvio Bottes (n. Brusino, 1921).

L'altare è opera di Cristoforo (Toscolano ? 1657 – Mori 1740) e Sebastiano Benedetti: il contratto per la sua esecuzione, voluta dal conte Francesco Leopoldo d'Arco e dal figlio Giovanni Battista Antonio canonico di Salisburgo e Trento, è stato individuato da Francesco Santoni (1783, Doc. CCXIX n. a) e interamente pubblicato da Nicolò Rasmo (1943, pp. 91-92 e 1984, pp. 165-166 doc. III).

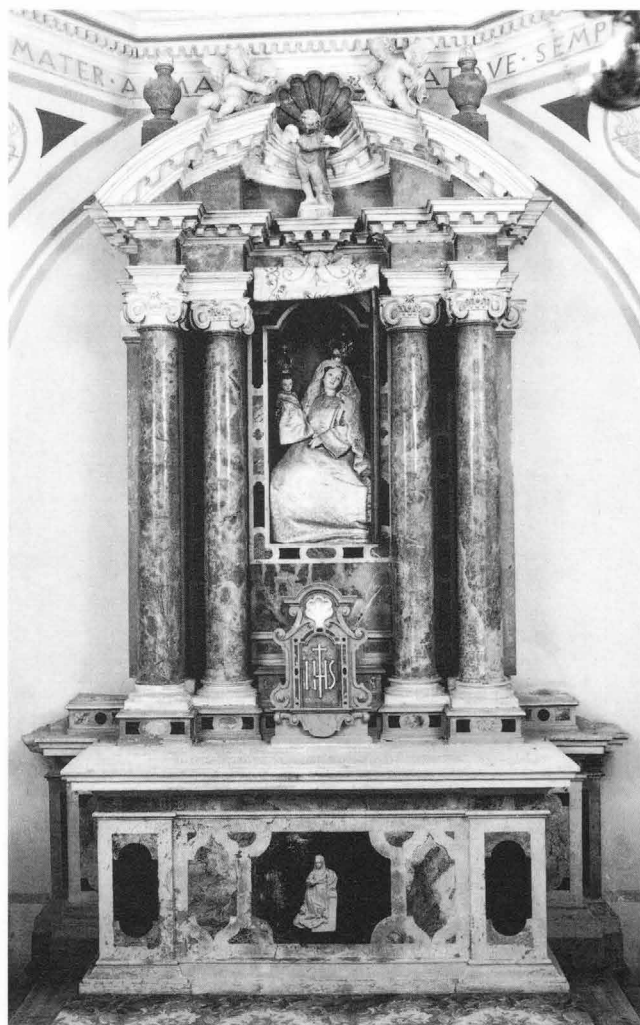
Commissionato il 1 marzo 1701 venne realizzato seguendo minutamente i dettami del contratto che prevedevano anche una precisa sequenza coloristica nella disposizione dei marmi. Conteneva in origine la pala raffigurante la Santa titolare che, dal rogito notarile, sappiamo «fatta fare in Roma». L'opera costò 1250 fiorini che vennero pagati da Francesco Lepoldo d'Arco in più rate l'ultima delle quali venne saldata, a lavoro compiuto, cinque anni dopo dal figlio Giovan Battista Antonio che mantenne fede così alle disposizioni testamentarie dettate dal padre il 1 novembre 1704 (A.C.A.T., *Atti Civili* 776, a. 1704, cc. 1 r. – 15 r. e 40 r.). Nel Libro Massariale della Collegiata (Passamani, 1962, p. 249) sono segnalati pagamenti per opere all'altare mentre in una lettera di Giovan Battista d'Arco del 22 ottobre 1719 lo si dice «nuovamente eretto» (Passamani, 1962, p. 249). Propendiamo a credere che tali lavori si riferiscano piuttosto a modifiche apportate all'altare in concomitanza con la decisione del 1719 di esporre sullo stesso le reliquie della Santa Innocenza. Nell'antependio è tuttora visibile un dipinto ad olio che raffigura la martire: la tavola è girevole per cui la sacra reliquia era evidentemente custodita dietro il paliotto e a questo scopo si dovettero rendere necessarie delle modifiche dato che, stando al contrat-

to, lo stesso era previsto come un «*parapeto intertiato con rimessi di miscchio di Franza, paragone et verde antico*» (Rasmo, 1943, p. 91 e 1984, p. 165). Fu probabilmente in questa occasione che si sostituì anche la vecchia pala con quella attuale dello Zanussi.

L'altare, prezioso ed accurato anche nella resa dei dettagli scultorei tanto che lo stesso Rasmo (1984, p. 21) notava come i due angeli fossero probabilmente opere autografe di Cristoforo, è lavoro di collaborazione di quest'ultimo e Sebastiano.

Fratello minore di Cristoforo, Sebastiano era attivo proprio nel 1701 nella vicina Riva del Garda dove realizzava l'altare della chiesa di San Rocco (A.S.T., *Confraternita di San Rocco*, n. inv. 200 e Botteri, a cura di, 1989, p. 98). A lui spetta forse l'inserito del motivo della conchiglia sulla cimasa, l'uso delle colonne a leggera entasi su basi sottili a modanature e dei commessi lungo la cornice della pala, elementi che riscontriamo a Riva come ad Arco: motivi ricorrenti nello stile dei Benedetti sino a Teodoro (Castione 1697 – Mori 1783), figlio di Cristoforo. Alla collaborazione tra Cristoforo e Sebastiano si deve anche l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta di Villalagarina eretto tra il 1696 e 1700 su commissione di Carlo Ferdinando Lodron. È una delle opere più importanti nel percorso stilistico di Cristoforo che evidenzia qui la sua cultura in linea col gusto del tempo legata ad esperienze romane che si rifanno al Bernini e al Borromini e a conoscenza dei nuovi concetti architettonici e scenografici di Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709).

A ridosso dell'altare di Santa Maria Maddalena di Arco si situa l'altare maggiore di Santa Maria delle Grazie di Arco promosso ancora una volta dalla famiglia d'Arco. Le cronache del convento riferiscono infatti che l'altare venne iniziato nel 1705 e compiuto entro il 1710 sulla base del progetto di Andrea Pozzo. Il contratto del 16 novembre 1697 sanciva che la realizzazione fosse opera di Cristoforo Benedetti assieme al padre Giacomo. Il vero autore però fu Cristoforo stante la morte del padre avvenuta poco tempo dopo. Evidenti alcuni elementi tipici del suo fare: dalla decorazione fitomorfa della cimasa, ripetuta sulle lesene



Mori, frazione Monte Albano, Chiesa di Santa Maria Annunciata, Domenico Rossi detto Manentino, *altare maggiore*, 1692.

Pieve di Ledro, Chiesa di Santa Maria Annunciata, bottega di Cristoforo Benedetti, *secondo altare laterale destro*, sec.XVIII (prima metà).



del prospetto frontale ai dettagli decorativi quali l'uso delle filettature in pietra di paragone o l'uso del marmo rosso di Francia nell'antependio e del mischio della Val Caregna nelle colonne.

Sulla scorta di queste note e vicino all'altare di Santa Maria Maddalena, propendiamo ad attribuire a Cristoforo Benedetti, o comunque alla sua bottega, anche il secondo altare laterale destro della chiesa dell'Annunciazione di Pieve di Ledro, dedicato al Crocifisso. All'ambito dei Benedetti ci riporta la predilezione per l'uso della pietra di paragone nella cornice della

pala, con l'alternarsi dei motivi a commesso, e della filettatura nei diversi marmi. Analoga risulta la fattura del timpano curvo e spezzato terminante, come ad Arco, in un motivo decorativo arricciato e dell'edicola al centro della cimasa con quei motivi vegetali disposti a cascata.

Di Cristoforo Benedetti è anche il tabernacolo del Santissimo posto sull'altare della quarta cappella laterale destra dedicato alla Santa Croce.

Commissionatogli dal Capitolo della chiesa collegiata il 22 aprile 1732 (Rasmo, 1943, IX pp. 96-98 e 1984, VIII pp. 179-180), doveva essere compiuto entro il termine di due anni. Nel Libro Massariale della Collegiata (A.P.A., *Massariale...* n. inv. 29, c. 113 r.) in data 18 aprile 1734 vengono consegnati «*per dati fuori di compito pagamento del Tabernacolo*» a Cristoforo Benedetti 521 troni a conferma del mantenimento delle disposizioni contrattuali. Queste ultime sono ancora una volta precise, sino ai dettagli, tanto che da esse traspare una ben definita descrizione del tabernacolo: sono riscontrabili i «*sei puttini o siano Angioletti*», perfettamente corrispondente è la disposizione dei marmi, tanto che è certamente lo stesso il tabernacolo oggi posto sull'altare della Croce. La sua collocazione non sembra però quella originaria: probabilmente il tabernacolo venne trasferito su questo altare nel 1745 allorché con varie note, registrate ancora nel Massariale (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 121 v.), si paga il tagliapietre Giacomo Costalta per lavori «*in occasione di riporre detto tabernacolo*». Le spese registrate individuano opere di manovalanza: si segnalano ad esempio spese «*per ferramenta*» e ancora il Costalta nel 1746 sarà pagato per «*aver aggiustato e fatto una banchetta nel banco del coro*» e per «*aver aggiustato la mensa dell'altar maggiore*» (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 121 v.). Proprio a quest'ultima nota intendiamo riaggiangiarci per ipotizzare che il tabernacolo in questione provenga dall'altar maggiore precedente a quello attuale. L'opera è commissionata a Cristoforo Benedetti direttamente dal Capitolo della chiesa, e non da una confraternita, senza peraltro alcun riferimento ad uno specifico altare (Rasmo, 1984, VIII, p. 179). Nel Libro Massariale della Collegiata sono conservate registra-

zioni di altre spese occorse in quegli anni per l'altare maggiore: oltre a Girolamo Pernice è pagato Antonio Segalla per il pavimento e la scalinata dell'altare (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 135 r.). È presumibile che a quello costruito nel 1694-96 da Domenico Rossi venissero apportate modifiche o miglioramenti nei primi decenni del Settecento sino a che si completò l'opera col tabernacolo del Benedetti. Di tali lavori, essendo poi stato distrutto l'altare, a noi non rimane traccia se si eccettuano le sei colonne ora a sostegno della cantoria e il tabernacolo attualmente sull'altare della Santa Croce.

Questo può dunque essere annoverato tra le ultime opere di Cristoforo Benedetti che, a settantacinque anni, stava per lasciare la bottega al figlio Teodoro (Castione 1697 – Mori 1783).

Nella cappella dei Santi Arcangeli, prima a sinistra nell'aula, è situato un notevole altare risalente alla metà del XVIII secolo (scheda 16). Fondatore del «*diritto di patronato*» sulla cappella fu, nel 1610, Guglielmo Torboli d'Arco, arciprete di Cengiarì nella diocesi veronese (Passamani, 1964, p. 247).

L'altare, che reca la pala raffigurante i *Santi Arcangeli* venne commissionato dal conte Giorgio d'Arco nel 1754 come riferisce una *Memoria* conservata nell'archivio parrocchiale di Arco (A.P.A., *Urbario Zanoni*, n. inv. 35, c. 134 r., App. Doc. n. XVII e Baldessari, 1927, p. 157). Redatta dall'arciprete Giacomo Morandi (1743-1774) in essa si ricorda come proprio in tale anno venisse cantata una messa di fronte all'altare appena ultimato. L'autore è certo di ambito castionese e, per l'importanza della commissione e la fattura, ricca di dettagli, si dimostra opera di un lapicida sicuro del suo fare e certo già affermato. In quegli anni due erano le botteghe che si contendevano i migliori incarichi nel Trentino: a quella di Teodoro Benedetti si contrapponeva la bottega dei Sartori.

Teodoro Benedetti aveva negli stessi anni appena terminato l'altare maggiore del Duomo di Bressanone e ottenuto l'incarico di eseguire, nella stessa chiesa, l'altare di San Giovanni Nepomuceno. Nel 1756 ne completava l'opera così come stabilito dal contratto del 1754. Anche l'altare maggiore della monache tere-

siane a Rovereto risale al 1754, successivamente il Benedetti opererà per le parrocchiali di Lonato e Pilcante (Rasmo, 1984, pp. 36-38).

Di Domenico (Castione 1709 – Vienna 1781) e Antonio Giuseppe (Castione 1714-1792) figli di Rocco Sartori, non possediamo ancora un corpus completo delle opere. A Domenico spettano gli altari di Mama d'Avio, Santa Maria di Giovo, San Biagio a Lisignago; col fratello eseguì l'altare maggiore e quello dell'Addolorata nel duomo di Trento, i tre altari della chiesa di Santa Chiara e il primo altare laterale destro in quella di Santa Maria Maggiore, entrambi a Trento. Si separò dal fratello dopo il 1745 ritirandosi dall'attività attorno al 1760 (Rasmo, 1982, p. 293). Antonio Giuseppe progettava nel 1754 la facciata della chiesa di Sacco e quattro anni dopo erigeva l'altare maggiore e i due altari laterali della parrocchiale di Pergine; recentemente al corpus delle sue opere si sono aggiunti gli altari della chiesa di San Rocco di Chiusole, databili tra il 1762 e 1765 (Menapace, 1992, ma 1988, pp. 305-310). Proponiamo anche in questo caso di assegnare l'opera all'ambito dei Sartori. Le volute ai lati nella cimasa, contassegnata da motivi decorativi di forma ovale in paragone, la fattura degli angioletti seduti su di esse, la ripetuta serie di modanature nell'architrave e la disposizione della stessa, i capitelli sono elementi che si riscontrano anche in altri altari di questi lapicidi. Gli stessi ornati vegetali stilizzati posti al centro della cornice centinata della pala, l'antependio, più complesso ad Arco per la presenza di decorazioni fitomorfe e gli inserti in paragone, sono visibili ad esempio nell'altare di Telve; la predella richiama sia nelle dimensioni che nella decorazione quelle dell'altare maggiore di Avio e dell'altare del Rosario della chiesa di San Marco di Rovereto, del 1740-42, di Domenico Sartori. Sia a Mama d'Avio che a Rovereto troviamo ancora il motivo delle *virgole* in pietra della cimasa così come nuovamente presenti sono, in San Marco, le volute con inserti di piccoli motivi ovali.

Per quanto riguarda le vicende costruttive dell'altare maggiore attuale ricordiamo che il canonico Gaetano Marcabruni (1730-1802) nella *Cronaca* dell'arci-

prete Degara, redatta dopo il 1771, viene definito «*intendente di pittura e di musica, e non troppo felice però nell'aver fatto sostituire il presente all'antico grandioso altar maggiore della Collegiata*» (Grazioli, a cura di, 1991, p. 74). Una memoria scritta, priva di data ma certo di pochi anni successiva all'altare (A.P.A. *Urbanario Zanoni*, n. inv. 35, c. 55 v. App. Doc. n. XVI), ricorda come questo fosse stato edificato poco dopo la *Riforma* della chiesa realizzata, grazie all'impegno di Francesco Santoni, tra il 1764 e 1765: si provava in tal modo che questa era una vera Collegiata e che il patronato spettava ai conti d'Arco e alle comunità arcensi delle quali il Santoni era procuratore e mandatario (Grazioli, a cura di, 1991, p. 13 punto 1). L'altare era completato nel 1775 se in tale anno venne visto dall'arcivescovo di Vienna Cristoforo Migazzi nel corso del suo viaggio di ritorno da Roma; a seguito della sua costruzione vennero rialzati il piano del presbiterio e i banchi dei conti d'Arco impedendo, in tal modo, la vista delle funzioni sacre al popolo. Ne nacque una contesa che, iniziata nel febbraio 1774 si concluse solo due anni dopo la costruzione delle due tribune per i d'Arco visibili ancora oggi (Grazioli a cura di, 1991, pp. 5 e 6). In seguito altri lavori interessarono l'abside nel 1778 l'arciprete Santoni (1774-1795) chiedeva di poter condurre in chiesa, anche durante i giorni festivi, i materiali per terminare la scalinata del presbiterio (A.C.A.T., *Rapulario* 1 a. 1778, c. 99 v.). Solo nel 1785 verrà installata la balaustra in pietra bianca di Sant'Ambrogio e verde di Varallo (A.A.V.V., 1991, p. 106), con l'evidente intento di uniformarla anche coloristicamente al nuovo altare maggiore che sarà consacrato nel 1798. La balaustra, smembrata in quattro parti, si trova ora nelle cappelle di San Carlo e dell'Addolorata.

Se possiamo pertanto datare l'altare maggiore tra il 1765 e 1775, non conosciamo invece la motivazione con la quale si decise di distruggere il precedente altare, lavoro del Manentino ma supponiamo che essa vada in gran parte riscontrata nelle mutate esigenze di gusto allorché si attua il superamento dello stile barocco e si tende a recuperare il linguaggio del classicismo mentre, sul versante liturgico, sono ormai operanti

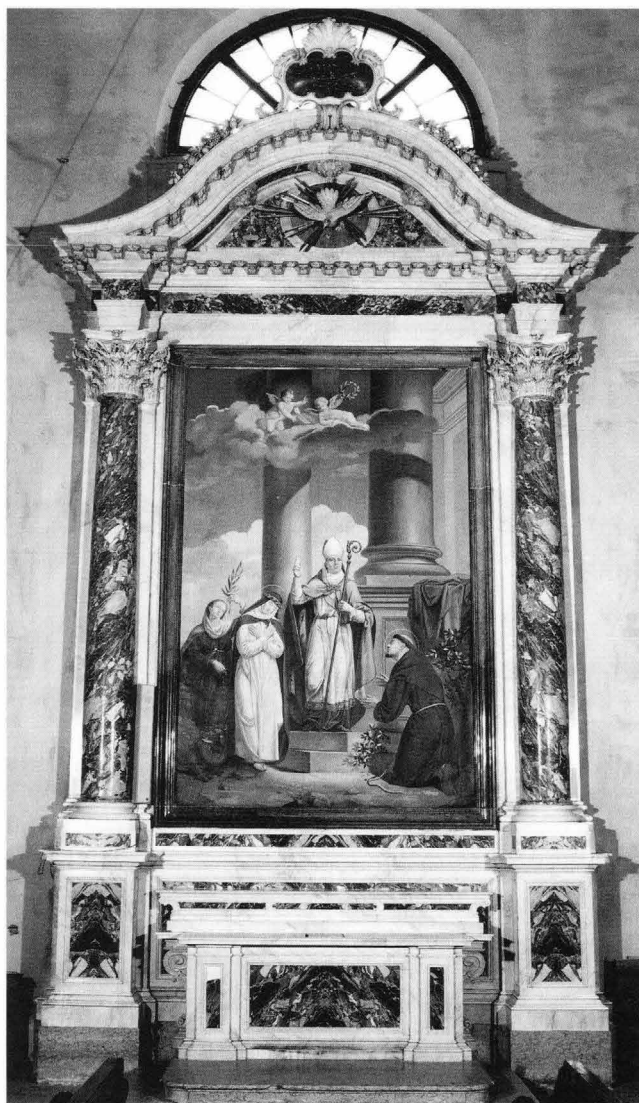


Arco, Collegiata, Cristoforo Benedetti, *tabernacolo*, 1732.

le nuove *Regole* divulgate dal cardinale Pozzobenelli nel 1747 sulla base delle *Norme* di San Carlo. Fondamentale dovette risultare la vicinanza con Riva nella cui arcipretale era stato da poco ultimato un fastoso altare maggiore in linea col nuovo gusto (Giacomelli in Botteri a cura di, 1989, pp. 90-93). Puntuale appare la ripresa nella fattura dell'antependio, memore dello stile importato a Brescia da Giorgio Massari (Venezia 1687 – Brescia 1766): pressoché identica l'inserzione del motivo quadrilobato, in lapislazzuli a Riva, in pasta vitrea ad Arco (scheda 20).

Anche l'autore dell'altare in questione, come del resto a Riva, sembra provenire da ambito lombardo: gli stessi marmi del resto, dal bianco di Botticino al verde, insieme ai dettagli decorativi e stilistici, ne confermano la provenienza. Interessante è il confronto con gli altari della chiesa di Santa Margherita di Bocenago, nelle valli Giudicarie, acquistati dalla chiesa di San Domenico a Brescia nel corso dell'Ottocento (Ballin, 1992, c. or.) e databili alla seconda metà del Settecento. In particolare l'altare laterale destro presenta molti caratteri simili: dai marmi alle volute a ricciolo, alle modanature ripetute in profondità alla cimasa che richiama i moduli di quella dell'ancona di Arco. Quest'ultima, posta nella parete di fondo dell'abside, è realizzata in marmorino verde antico: è particolarmente ricca con timpano curvo inflesso, cornice a dentelli, conchiglia alla sommità, angeli e vasi lungo i lati. Due colonne lisce addossate a lesene sono poste ai lati della nicchia dell'Assunta. Un'altra conchiglia, ulteriore raffinata citazione, chiude in basso al centro l'ancona. Sotto le mensole delle colonne una nota particolare è data dal triplice mascherone a conferma di precise analogie con opere bresciane riscontrabili sia in edifici ecclesiastici che profani.

Molte volte lapicidi e tagliapietre erano esperti realizzatori di opere in stucco. Di Giovan Battista Carboni (1723-1783), ad esempio, l'abate Fenaroli scriveva che «lavorava in legno, stucco e pietra» (Massa, 1981, p. 397); tipica della sua opera, come del resto di molti scultori bresciani dell'epoca, risulta la predilezione per l'uso del timpano curvo e inflesso o l'inserzione della colomba dello Spirito Santo nella cimasa sulla quale



Bocenago, Chiesa di Santa Margherita, scultore lombardo, *altare laterale destro*, sec. XVIII (seconda metà).

Arco, Collegiata, stuccatore lombardo, *cornice*, sec. XVIII (settimo decennio).

poggiano alcuni angeli: si veda in particolare l'altare di San Giovanni Nepomuceno in Santa Maria della Pace con la cimasa che ripete i moduli di Arco. Analoga tipologia dimostrano l'altare di San Giovanni Nepomuceno della chiesa dei Santi Nazaro e Celso e, ancora, quello dell'Angelo Custode nel duomo nuovo. Di gusto tipicamente bresciano è l'uso del marmo verde, così come i riccioli affrontati, in stucco bianco, che ornano la base dell'ancona e che ritroviamo anche nell'altare della Madonna della Provvidenza in San Lorenzo, sempre a Brescia, dove sono presenti anche le cartelle dorate. I dati d'archivio consultati non hanno fatto conoscere l'autore dell'altare di Arco ma, alla luce dei confronti stilistici riscontrati, propendiamo ad assegnarne la paternità ad un lapicida di ambito lombardo confermando in tal modo l'influenza che tale provincia ebbe nel corso dei secoli nella città trentina.



Le sculture

La decorazione plastica della Collegiata, risalente al XVII e XVIII secolo, è stilisticamente collocabile in ambito lombardo. In particolare, sono vicine all'opera di artisti ticinesi, fra i più qualificati divulgatori della tecnica dello stucco in Italia e all'estero, le sculture raffiguranti i profeti *Geremia*, *Davide*, *Mosè*, e *San Giovanni Battista*. Poste le prime due ai lati dell'arco di trionfo, le seconde sulla controfacciata, recano alla base lo stemma della famiglia committente: Segalla per il *Geremia*, Fragiorgi per il *Davide* e *San Giovanni Battista*, d'Arco per il *Mosè*. Come ha già sottolineato Bruno Passamani (1963, p. 38) i riferimenti ai donatori, Francesco Segalla fu canonico di Arco tra il 1660 e 1692 e negli stessi anni la famiglia Fragiorgi commissionava l'altare di Sant'Antonio, permettono di datare le sculture all'ultimo trentennio del Seicento.

Realizzate in stucco, evidenziano una forma piuttosto greve e sommaria, ripetitiva delle tipologie lombardo-ticinesi; sono esemplate, sebbene con un fare alquanto mediocre, sul modello dei sei profeti della vicina chiesa di Santa Maria Inviolata a Riva del Garda, opera di Davide Reti (Laino d'Intelvi, doc.1590-1628), databile al secondo decennio del secolo.

Ad Arco appare evidente come proprio sul finire del Seicento gli stuccatori lombardi si dimostrino tra gli artisti più barocchi dell'epoca divulgando ovunque in statue a grandi dimensioni il loro stile. Le campagne di catalogazione effettuate sino ad oggi hanno rilevato una notevole diffusione delle loro opere nella nostra provincia rendendo difficile l'identificazione di singole personalità.

La decorazione delle chiese giudicariesi, da Preore a Ragoli a Zuclo, di quelle ledrensi da Molina a Pieve o della stessa Riva, è svolta in modo spesso indifferenziato con tipologie che si ritrovano analoghe anche ad Arco, sempre ripetitive di botteghe di matrice intelvese la cui fisionomia è a tutt'oggi ancora in gran parte sconosciuta.

Sempre artisti milanesi si interpellano, nel 1759, per attuare il restauro della volta dell'abside della chiesa che minaccia di cadere (A.S.C.A., *Libro 47*, n. inv. 6,



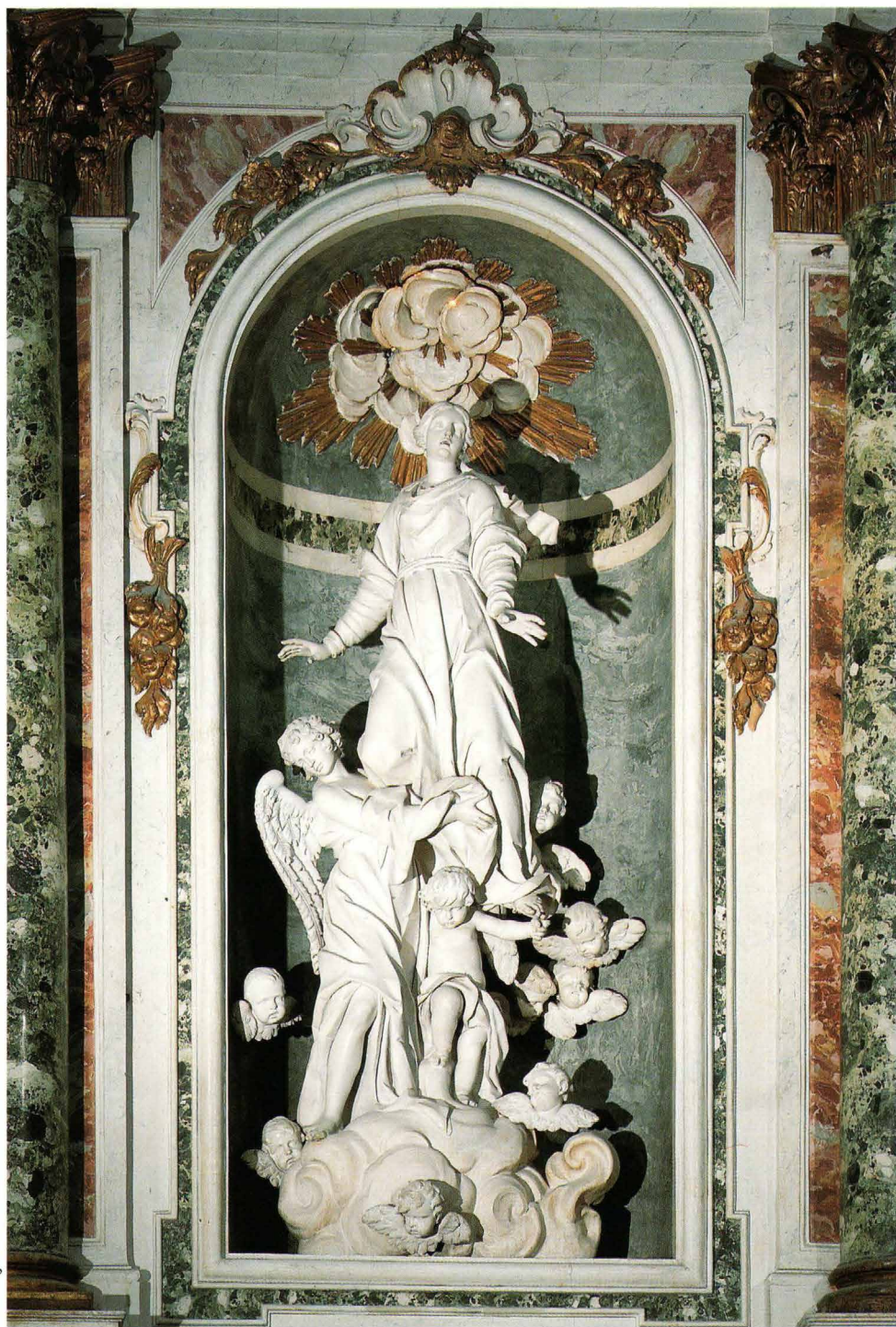
Arco, Collegiata, scultore lombardo, Davide, sec. XVII (ultimo trentennio).

c. 14 v.). Decoratori milanesi, ma residenti a Rovereto, vengono chiamati nel 1763 per stimare i quadri della Via Crucis e completarne l'opera di incorniciatura, come a quelli già collocati nella cappella di San Bernardino. Poco dopo Giambattista d'Arco dona alla chiesa i due quadri del presbiterio, raffiguranti la *Natività* e *Discesa dello Spirito Santo* (A.P.A., *Urbario Zannoni*, n. inv. 35, c. 116 r. App. Doc. n. XIX).

Le ricche cornici in stucco che li contengono sono un tipico esempio di stile rocaille: compaiono i motivi della conchiglia, delle foglie a bordi irregolari, senza netti contorni, dove cartigli e volute si dispongono in modo asimmetrico e bizzarro. Stilisticamente sono avviciniabili all'ambito dell'autore dei lavori di stuccatura della chiesa di San Rocco di Chiusole recentemente ascritti a «*Giuseppe Canonica Milanese abitante in Rovereto*» e databili al 1766 (Menapace, 1992, ma 1988, doc. 27). Allo stesso autore sono state attribuite, sulla scorta di questa notizia, le decorazioni sia di alcune sale del primo e secondo piano di palazzo Trentini, databili al 1761-1762, che della chiesa di Villalagarina, degli stessi anni, opera di «*stucador di Roveredo*» (Lupo, 1988, pp. 64-70-90-143/ n. 104).

Nell'abside al centro dell'ancona, è collocato un notevole gruppo scultoreo con la *Vergine Assunta* e *Giuditta* ed *Ester* ai lati. La statua centrale è in marmo bianco di Botticino, le due laterali sono in stucco lucido. Evidente appare la diversa fattura delle opere: l'*Assunta* è collocabile entro la prima metà del Settecento; di epoca successiva sono la *Giuditta* e *Ester* presumibilmente contemporanee alla realizzazione dell'attuale altare maggiore (1765-1774).

La *Madonna Assunta* è descritta nella Memoria dell'Urbano Zannoni (A.P.A., *Urbario Zannoni*, n. inv. 35, c. 55. App. Doc. n. XVI) che la dice proveniente dall'altare maggiore della fine del Seicento. L'autore viene identificato in uno scultore «*Caliari o Calegari forse veronese*». La notizia è ripresa anche da Giuseppe Maria Chini (1895, p. V) che assegna l'opera al «*Caliari di Verona*»; la ripete Andrea Moschetti, (1931, p. 79) ricordando i danni arrecati all'opera dalla prima guerra mondiale. L'unico Caliari scultore veronese risulta però Gabriele, padre del noto pittore Paolo, e operante



Arco, Collegiata, scultore lombardo,
Madonna Assunta,
sec. XVIII (prima metà).

nella prima metà del Cinquecento mentre l'*Assunta* in questione è sicuramente collocabile, per confronti stilistici, nel XVIII secolo; quindi si è supposto che l'equivoco sia nato da un'errata lettura del cognome Calegari (Passamani, 1964, p. 56). La presenza di questi scultori è infatti documentata nel Trentino ma nel caso dell'*Assunta* di Arco alcuni elementi tipici dello stile dei Calegari quali la tipologia dei volti, la grazia dei gesti, il ritmo controllato delle pieghe e la stessa composizione con angeli e putti disposti secondo un impianto piramidale, sono resi tramite un'esecuzione piuttosto piatta tanto da renderne difficile una precisa attribuzione.

Nel Libro Massariale della Chiesa (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 18 v.) nell'anno 1716 è registrato un pagamento di cento troni a Gaudenzio Michelini «per la nuova statua dell'altar maggiore». L'esiguo pagamento rende però dubbio che questi possa essere ritenuto l'autore della stessa: si propende piuttosto a considerarlo l'esecutore del trasporto o della messa in opera della statua. Ricordiamo che già nel 1698 era stato pagato Giovanni Domenico Fravezzi «a conto della statua dell'*Assunta*» (A.P.A., *Saldi...*, n. inv. 39); lo stesso aveva eseguito, due anni prima anche un angelo per altare (A.P.A., *Saldi...*, n. inv. 39).

Non possedendo altre indicazioni possiamo proporre solo delle ipotesi. Presumibilmente la scultura del Fravezzi, realizzata per l'altare del Rossi, come indica la contemporaneità dell'esecuzione, venne poi sostituita, per motivi a noi sconosciuti, dalla scultura attuale del 1716. Di pochi anni successiva ed esemplata sul modello di quella dell'altar maggiore è la statua, di uguale soggetto, posta nella nicchia della facciata. Realizzata in pietra, è databile entro la prima metà del Settecento e attribuibile ad autore di ambito locale (Passamani, 1964, p. 55, fig. 32).

All'epoca della costruzione dell'altare maggiore attuale vanno datate le sculture, di notevole livello stilistico, raffiguranti *Giuditta* ed *Ester* poste ai lati dell'ancora e realizzate in stucco lucido. L'uso di questa materia, nella statuaria e nella decorazione, era talora preferito al marmo per la sua duttilità e il basso costo. Questa tecnica, spesso frutto di segreti trasmessi di



Arco, Collegiata, scultore trentino *Madonna Assunta*, sec. XVIII (prima metà).

Arco, Collegiata, Stefano Salterio, *Ester*, 1765-1774.

Arco, Collegiata, Stefano Salterio, *Giuditta*, 1765 - 1774.





padre in figlio, raggiunse i migliori risultati con l'opera di Stefano Salterio (Laglio di Como 1730-1806), uno dei più importanti interpreti del rococò internazionale nella Lombardia occidentale (Magni, 1975, pp. 154-163). I suoi lavori sono costantemente pervasi da ricordi calegariani ben evidenti del resto anche nelle due sculture di Arco: in particolare nel modellato dei volti, dolci e levigati. La loro esecuzione evidenzia un grande virtuosismo nella fattura delle vesti dalle numerose e profonde pieghe, nonché una ricerca di tensione ottenuta tramite superfici particolarmente mosse e vibranti. Le statue della Collegiata sono avvicina-

Breda Cisoni, chiesa di San Giorgio, Stefano Salterio, *Religione*, 1770-71.

Dongo, chiesa di *Santo Stefano*, Stefano Salterio, *Santo Stefano*, 1771.

Vobarno, chiesa parrocchiale, Stefano Salterio, *Sant'Agostino*, post 1774.

Trento, fontana di piazza Duomo, Stefano Salterio, *Nettuno*, 1767-1769.



bili alle opere di Carpenedolo (Brescia) e di Breda Cisoni, nel mantovano, che il Salterio eseguì attorno agli anni settanta del secolo. Tipici del fare dello scultore risultano i raffinati dettagli decorativi riscontrabili in tutte le sue opere: dal *Santo Stefano* della chiesa di Dongo, nel comasco, al *Sant'Agostino* della Chiesa di Vobarno (Brescia) alle sculture per la chiesa del Crocefisso o del palazzo Giovio di Como. In particolare ad Arco si evidenzia la cura minuziosa nella fattura degli ornamenti delle vesti: dal fermaglio a protome leonina sulla spalla destra della *Giuditta* al panneggio a cerchi ripetuti in vita che si ritrovano identici nel *Davide* della chiesa del Crocefisso di Como (Magni, 1975, p. 158, fig. 17), alla resa dei fili di perle sui capelli di *Ester* e sulla veste di *Giuditta*. Sino ad ora eravamo a conoscenza di una sola altra opera del Salterio in Trentino: suo infatti è il *Nettuno* che sovrastava la fontana di piazza Duomo a Trento e che ora, restaurato, è posto in una nicchia del cortile municipale della città. Già segnalato dal Bartoli nel 1780 (in Emert, ried. 1977, p. 91) quale opera del Salterio, come confermano gli stessi dati stilistici, contribuisce, ora, assieme alle sculture di Arco, ad arricchire il catalogo delle opere dell'artista lombardo.

Risale agli anni attorno alla metà del Settecento la fontana nel piazzale antistante la chiesa (Passamani, 1969, p. 313, fig. 137). Una nota d'archivio ricorda che nel 1755 venne fornita dell'acqua mentre nel 1760 si metteva in opera la statua del *Mosè* (A.P.A., *Urbario Zanoni*, n. inv. 35, c. 146r.). Stilisticamente è avvicinabile ancora ad opere lombarde: tipica l'inserzione dei due mascheroni dalle cui bocche sgorga l'acqua, forse derivata da prototipi calegariani quali la fontana del *Nettuno* di Brescia di Sante il Vecchio (Brescia 1662-1717); realizzata in pietra bianca, reca sul prospetto al centro dello scudo lo stemma della comunità di Arco.

Particolarmente preziosi e determinanti per la stesura di queste note sono stati i suggerimenti della dott.ssa Maria Clotilde Magni. Ringrazio inoltre il signor Edoardo Tomasi, della Biblioteca Comunale di Mori, per avermi segnalato i dati biografici di Domenico Rossi.

12. I altare laterale destro

Attr. a DOMENICO ROSSI detto MANENTINO

(Mori, not. 1675-1696)

Sec. XVII (ottavo decennio)

750 x 115 x 248

Marmo miscbio proveniente dalla Val Caregna, nei pressi di Brentonico: ha una ricca gamma cromatica che va dai toni del giallo chiaro, al rossiccio, al grigio sino al marrone. Rosso ammonitico, pietra calcarea diffusa nel Trentino e nel Veneto.

g.t.

L'altare, dedicato a Sant'Antonio, presenta una mensa a blocco con antependio decorato a forme quadrilobate alternate a semplici motivi geometrici. L'ancona, poggiante su predella a pulvino, ha quattro colonne lisce, disposte su due diversi piani di profondità, quelle interne di minore altezza rispetto alle esterne. Una elaborata cimasa conclude la composizione con un complesso coronamento ad edicola. Quattro angeli e il gruppo dell'Annunciazione costituiscono

la decorazione scultorea del timpano. Sull'architrave è posto lo stemma nobiliare della famiglia Fragiorgi che, nel 1672, dotò la cappella di benefici. Le pietre tombali dei fratelli Fragiorgi, poste sul pavimento ai lati dell'altare e datate 1681 confermano la sua collocazione all'ottavo decennio.

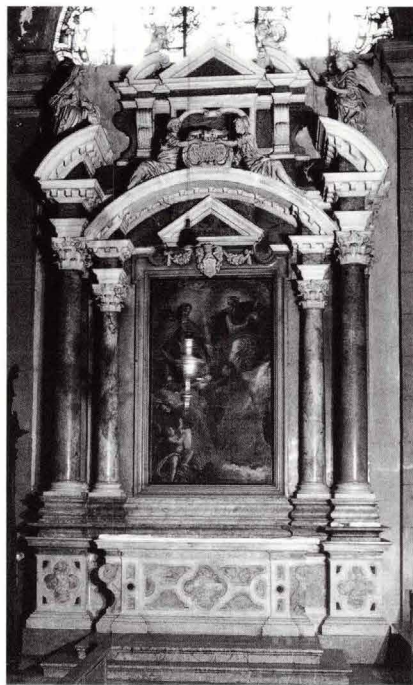
È stato attribuito da Bruno Passamani «per caratteri di chiarezza compositiva e di freddezza formale» a Domenico Rossi, detto Manentino. È opera giovanile piuttosto ri-

gida legata ancora a schemi classico-rinascimentali, vicina stilisticamente all'altare dello stesso autore posto nella quarta cappella laterale sinistra, dedicato allo Spirito Santo e databile, sulla base del contratto, al 1675.

l.g.

Bibliografia:

WEBER, 1933 ried. 1977, p. 311; PASSAMANI, 1962, p. 243.



13. II altare laterale destro

BARTOLOMEO PELLONE

(Valle d'Intelvi, not. 1649- 1660)

Sec. XVII (1653-59 e 1670)

755 x 445 x 263

Pietra di paragone o nero di Ragoli dalla zona di estrazione nelle valli Giudicarie. È un calcare nero, talora con venature di calcite bianca, diffuso anche nel bresciano e nel bergamasco. Rosso ammonitico e mischio della Val Caregna. Lumachella, calcare fossilifero estratto da cave veronesi.

g.t.

L'altare dedicato alla Madonna del Rosario presenta un antependio con mensa a blocco e paliotto in marmo mischio affiancato da quattro specchiature due delle quali in pietra nera.

L'ancona presenta quattro colonne lisce, in nero di Ragoli con al centro la scultura della Madonna attornata dai Misteri del Rosario. La cimasa, a timpano spezzato, presenta al centro un'edicola. Un angelo e tre vasi sagomati alla sommità sono la semplice decorazione scultorea che completa l'altare.

È opera certa di Bartolomeo Pellone autore sempre nella stessa chiesa dell'altare di San Bernardino (scheda 18) che del resto compare

ripetutamente segnalato nel *Libro dei Conti e Saldi della Confraternita del Santissimo Rosario* (A.P.A., n. inv. 382, cc. 43-66) tra gli anni 1653 e 1659. Una nota del 23 marzo 1670 ci fa sapere che il contratto per la costruzione dell'altare risaliva al 6 gennaio 1653 (A.P.A. *Miscellanea...* n. inv. 31. App. Doc. n. XI), ma sappiamo che esso venne definitivamente completato solo nel 1670.

l.g.

Bibliografia:

PASSAMANI, 1962, p. 244.

BALDESSARI, 1927, p. 155;



14. III altare laterale destro

DOMENICO ROSSI detto MANENTINO

(Mori, not. 1675- 1696)

Sec. XVII (post 1684)

875 x 405 x 293

Rosso ammonitico nella tipica colorazione conosciuta come rosso di Trento. Lumachella, calcare costituito da resti di conchiglie e fossili che in sezione danno forma a dei noduli policromi o chiazze chiare mentre il fondo appare di colore bruno. Inserti di marmi arabescati provenienti da cave bergamasche.

g.t.

L'altare ha un ricco antipendio con motivi quadrilobati arricchiti da piccoli inserti in pietra nera. Al centro è raffigurato un calice. Quattro colonne a fusto liscio sorreggono la cimasa a timpano spezzato con cornice dentellata e modanature. Alla sommità una croce con quattro angeli.

L'altare non è citato nell'elenco delle opere del Rossi redatto da Simone Weber; viene invece segnalato da RASMO, negli scritti del 1943, come opera certa e documentata con contratto dell'8 ottobre 1684 per «... l'altare della confraternita del Corpus Domini».

Attualmente è dedicato all'Addolorata come evidenzia la stessa statua ottocentesca ma l'antipendio porta al centro l'effigie del calice con l'eucarestia, simbolo del Corpus Domini e della corrispondente confraternita per cui pare certa la paternità del Rossi per questo altare.

Lo stesso Passamani, pur non menzionando documenti, attribuisce l'opera, sulla base di affinità stilistiche, al Rossi datandolo alla seconda metà del sec. XVII.

Come in altre opere certe dello stesso autore, anche qui troviamo quella tipologia caratteristica, già ri-

scontrata specialmente per gli altari di Sant'Antonio e dello Spirito Santo, con forme geometricamente semplici e strutturalmente essenziali. La consueta elegante linearità del fare del Manentino viene superata con elaborati sistemi di coronamento, talora accompagnati da statue.

l.g.

Bibliografia:

RASMO, 1943, p. 42, n. 10; PASSAMANI, 1962, p. 24; RASMO, 1984, p. 40.



15. IV altare laterale destro

Attr. a DOMENICO ROSSI, detto MANENTINO

(Mori, 1675-1696)

Sec. XVII (1685-1692)

850 x 440 x 260

Marmo mischio della Val Caregna, bianco e rosso ammonitico di provenienza trentina.

g.l.

L'altare, di particolare ricchezza di esecuzione, è ornato da un antependio a doppio riquadro con cornice modanata: ai lati specchiature decorate da motivi geometrici e volute. Quattro colonne affiancate risaltano sulla parete di fondo realizzata interamente in pietra. La cimasa presenta una tipologia particolarmente elaborata con edicola, timpano curvilineo spezzato e timpano triangolare. Altrettanto complessa la decorazione scultorea con i Santi Pietro e Paolo, due angeli al centro e tre putti alla sommità.

Dedicato al Santissimo Sacramento ed edificato dalla Confraternita della Fradaglia, risulta terminato sotto il canonico di Stefano Segala (1660-1692). Nel 1842 venne corredato dalla attuale croce proveniente dall'altare del Corpus Domini. L'opera appare di forme imponenti, stilisticamente vicina al fare del Rossi contrassegnato da una elegante semplicità nell'antependio e da notevole ricchezza decorativa e architettonica nella cimasa.

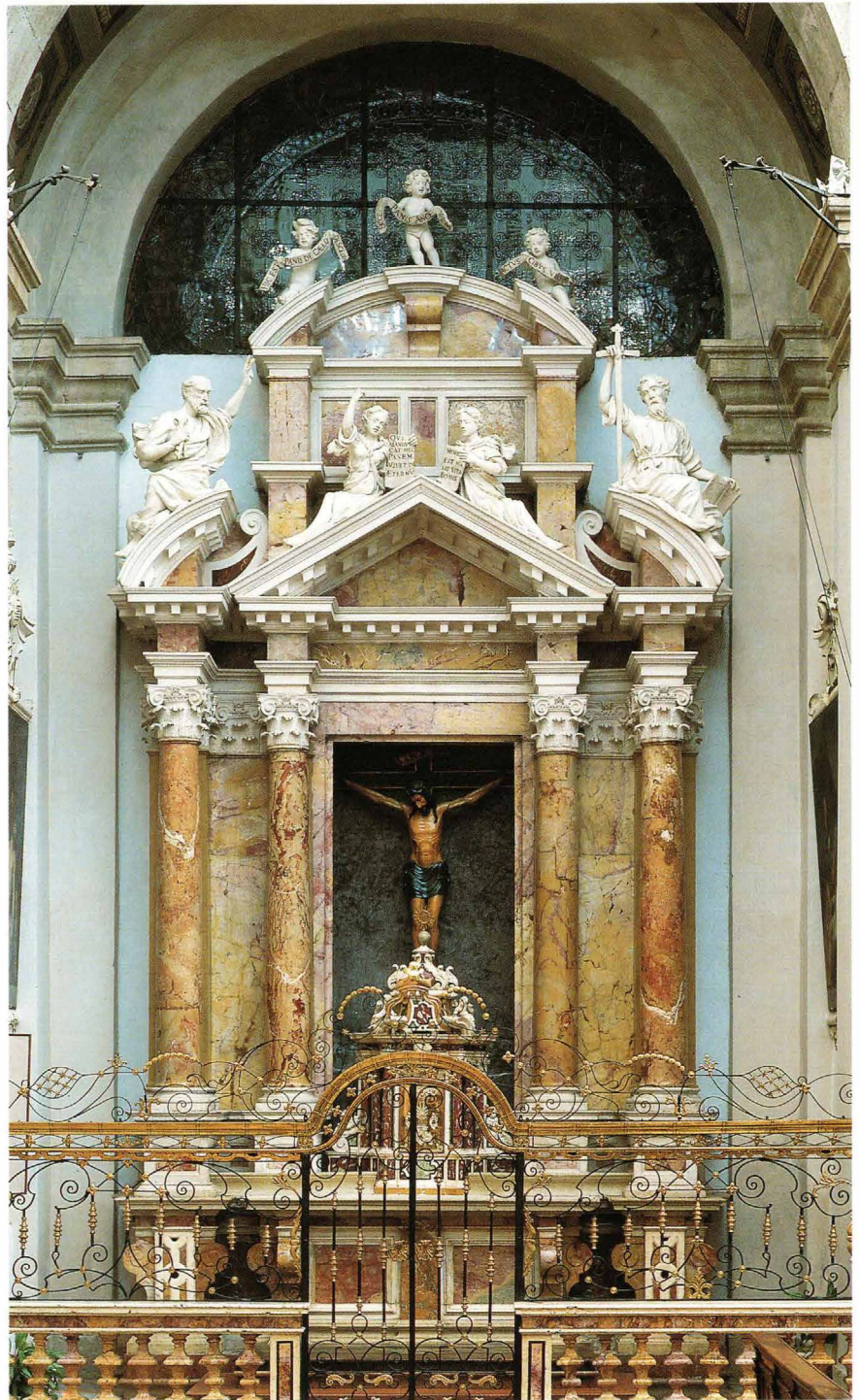
Motivi analoghi sono anche lo

sviluppo e l'uso delle volute, che troviamo sia nell'antependio che nella cimasa, la predella con una ormai tipica tripartizione geometrica ed ancora la stessa scelta dei marmi che evidenziano notevoli affinità col nostro autore tanto da indurci a proporle la paternità.

l.g.

Bibliografia:

SANTONI, 1783, doc. CXL; BALDESSARI, 1927, p. 155; WEBER, 1933, p. 311; PASSAMANI, 1962, p. 246



16. I altare laterale sinistro

IGNOTO SCULTORE DI AMBITO CASTIONESE

Sec. XVIII (1754)

890 x 570 x 262

Mischio della Val Caregna, calcare giallo estratto nelle zone di Mori e Castione con colorazioni che variano dal giallo oro al giallo chiaro sino al bianco-grigio. Bianco di Botticino, in Lombardia e rosso di Francia.

g.t.

Presenta un antependio ad urna con volute, alta predella e colonne a fusto liscio; un'elaborata cimasa, con apertura ad arco e timpano mistilineo, reca lo stemma del committente conte Giorgio d'Arco al centro. È dedicato ai Santi Arcangeli, Michele, Gabriele e Raffaele. Venne terminato nel 1754, come si desume da una nota dell'archivio parrocchiale (A.P.A., *Urbario Zannoni*, n. inv. 35, c. 134r. App. Doc. n. XVII) nella quale l'arciprete Giacomo Morandi (1743-1774) ricorda di aver celebrato in tale anno una messa solenne di fronte all'altare appena ultimato.

Proponiamo di collocare quest'opera in ambito castionese, presumibilmente della bottega dei Sartori date le affinità stilistiche con opere degli stessi: si ricordano in particolare l'altare maggiore di Telve Valsugana, coevo, la cui cimasa è realizzata in modo analogo sia nella fattura che nei particolari.

l.g.

Bibliografia:

BALDESSARI, 1927, p. 157; PASSAMANI, 1962, p. 247



17. II altare laterale sinistro

CRISTOFORO (Toscolano?) 1657-Mori 1740) e
SEBASTIANO BENEDETTI (Castione 1662 - 1740)
Sec. XVIII (post 1701 e post 1710)
850 ca. x 570 x 265

Calcare giallo di Castione, rosso ammonitico, miscbio della Val Caregna. Rosso di Francia, marmo lucido usato per interni, Nero di paragone proveniente da Ragoli, nelle Giudicarie, o talora dalla provincia bresciana. Bianco di Botticino e verde di Varallo, in Lombardia.

g.t.

L'altare, dedicato a Santa Maria Maddalena, occupa in larghezza tutto lo spazio della cappella. L'antependio a semplici specchiature reca al centro una tavoletta dipinta e girevole che in origine doveva servire alla custodia delle reliquie di Santa Innocenza donate a Giambattista d'Arco nel 1689 dal papa Innocenzo XI. Su alte basi poggiano le colonne e i due angeli posti a mo' di quinta ai lati della pala raffigurante la Maddalena. Un corto timpano curvilineo evidenzia l'edicola centrale sul prospetto della quale due angeli sostengono lo stemma dei conti d'Arco. Chiude la composizione un motivo a triplice conchiglia.

Per le vicende costruttive si rimanda al testo sugli altari in questo stesso catalogo, ricordiamo solo

che il contratto stipulato dal conte Francesco Leopoldo d'Arco e dal figlio Giovanni Battista Antonio canonico di Salisburgo e Trento con i fratelli Cristoforo e Sebastiano Benedetti da Castione per la costruzione in Collegiata di un «suntuoso altare» da dedicare a Santa Maria Maddalena risale al 1 marzo 1701. Per tale impresa il maestro Cristoforo doveva fornire anche il disegno; si impegnava inoltre a realizzarlo entro cinque anni. Lo stemma della famiglia committente è visibile sull'architrave dell'altare. L'opera venne successivamente modificata presumibilmente attorno al 1719 allorché le reliquie della Santa vennero esposte sulla stessa e poco prima della sostituzione dell'antica pala della Maddalena, eseguita a Roma, con quella attuale

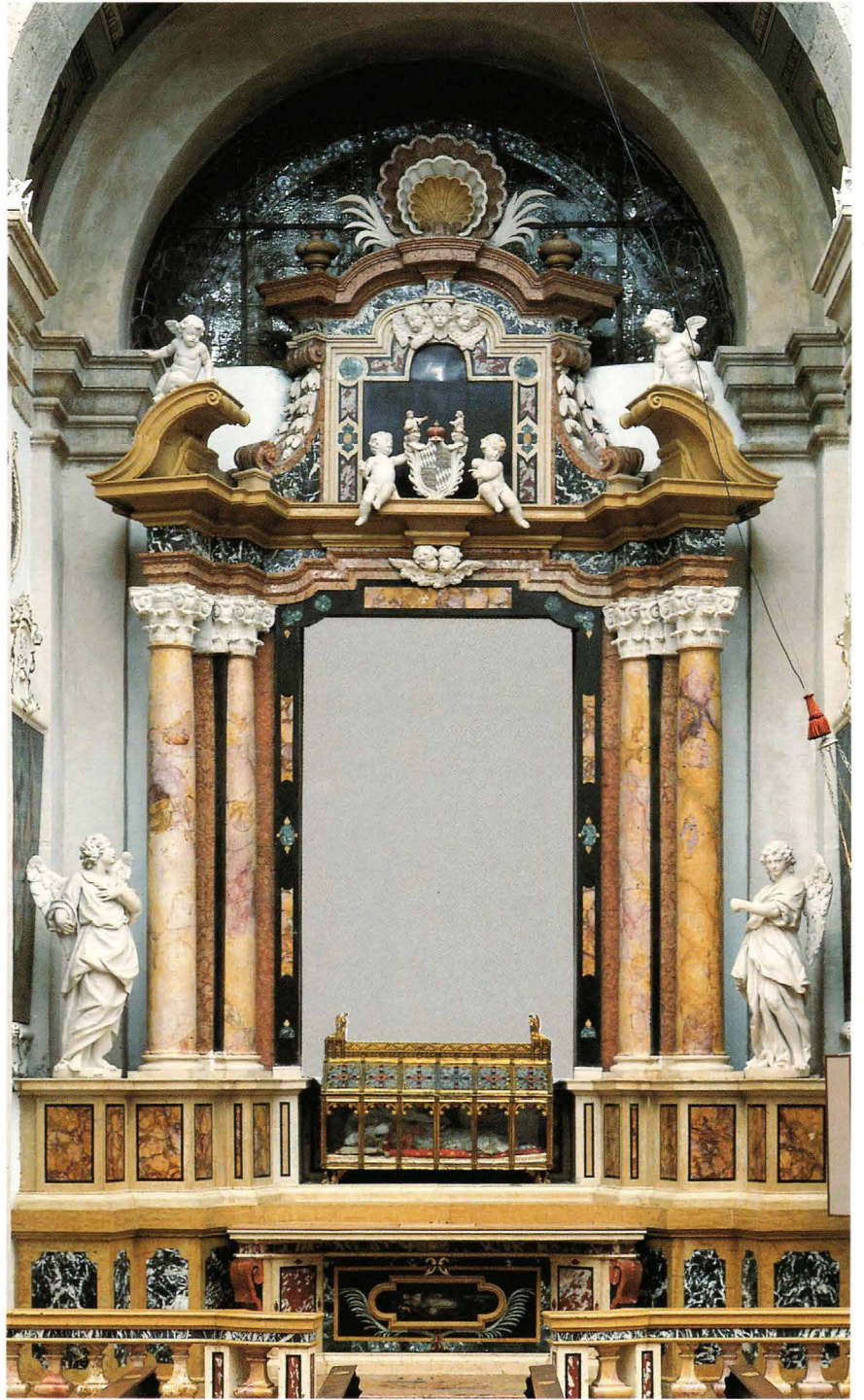
realizzata dallo Zanussi.

La tipologia dell'altare non assume ancora quegli sviluppi più tipici e caratteristici dei Benedetti che troveremo nel corso del Settecento ma, come precisa Rasmo, presenta forme «severe» con una certa «... predominanza dell'elemento architettonico della cimasa»; è infatti una tipologia in parte ancora seicentesca, che potremmo definire di transizione e che prelude ampiamente alle ben più tondeggianti e scenografiche forme barocche.

l.g.

Bibliografia:

SANTONI, 1783, doc. CCXIX, n. a.; RASMO, 1943, p. 91, doc. IV; RASMO, p. 1984, p. 21 e p. 165, doc. III.



18. III altare laterale sinistro

BARTOLOMEO PELLONE

(Valle d'Intelvi, not. 1649- 1670)

Sec. XVII (dat. 1652)

785 x 398 x 274

Rosso ammonitico, pietra bianca estratta anche nel Trentino. Alto Adige a Lasa, Mori e Villamontagna. Nero di paragone.

g.t.

Dedicato a San Bernardino ha antependio con specchiature geometriche in nero di paragone e tondo centrale col simbolo del Santo titolare raffigurante il monogramma di Cristo. Predella in pietra nera con inserti bianchi a carattere geometrico. Attorno alla pala con cornice ancora nera, sono poste le consuete quattro colonne degli altri capitelli. Sull'architrave sono poste due testine d'angelo mentre la cimasa con motivo a triplici volute sostiene lo stemma della Comunità di Arco datato 1652, en-

tro timpano spezzato a dentelli.

In base a documenti inediti conservati presso l'Archivio della Curia Arcivescovile di Trento, l'altare di San Bernardino, il più antico di quelli presenti nella Collegiata, è opera del maestro lapicida Bartolomeo Pellone (A.C.A.T., *Atti civili* 326, a. 1649, c.22. App. Doc. n. V).

In data 14 giugno 1649 infatti si incarica il maestro intelvese della sua costruzione dopo che, nello stesso anno, la comunità aveva eletto a suo Santo protettore Bernardino.

La data 1652, presente nello stemma posto sopra la cimasa, indica quindi il termine della costruzione.

Di forme molto semplici e lineari l'altare si presenta decisamente compatto; l'esigua varietà di marmi impiegati contribuisce notevolmente a questa sobrietà di linguaggio.

l.g.

Bibliografia:

BALDESSARI, 1927, p. 155; PASSAMANI, 1962, p. 245.



19. IV altare laterale sinistro

DOMENICO ROSSI detto MANENTINO

(Mori, not. 1675- 1694)

Sec. XVII (1675)

Rosso ammonitico, miscchio della Val Caregna nero di paragone e pietra bianca. La balaustra è ottenuta con verde di Varallo e biancone di Sant'Ambrogio: quest'ultimo usato spesso nel passato, oltre che per la facilità di lavorazione, per le sue caratteristiche che lo rendono molto simile al ben più costoso marmo bianco.

g.t.

L'altare dedicato allo Spirito Santo, presenta un antependio intarsiato a motivi geometrici e lobati. L'ancona ha quattro colonne che incorniciano la pala centinata. La cimasa a doppio timpano curvilineo e spezzato è coronata da un'edicola con lo stemma del conte Francesco d'Arco, il committente. Il tutto è sovrastato dalla colomba dello Spirito Santo, in stucco, verso la quale sono inginocchiati quattro angeli oranti.

Simone Weber a proposito del-

l'altare dello Spirito Santo, detto in seguito anche di San Carlo, ci riferisce che nei rogiti del notaio Giuseppe Marini in data 14 luglio 1675 si trova il contratto, tra il conte Francesco d'Arco e Domenico Rossi, per la costruzione dell'altare dello Spirito Santo nella Collegiata di Arco. L'opera è esemplificativa dello stile giovanile del Manentino, stile che proprio nella Collegiata egli poté sviluppare e arricchire come dimostrano i suoi lavori successivi quali l'altare del Santissimo Sa-

cramento che sta a fronte.

A delimitazione della cappella è posta una balaustra, databile al 1785, realizzata originariamente per l'altare maggiore attuale ma successivamente smembrata ed ora collocata parte in questa e parte in quella dell'Addolorata.

l.g.

Bibliografia:

BALDESSARI, 1927, p. 156; WEBER, 1933, p. 310; RASMO, 1943, p. 42 n. 10; A.A.V.V., 1991, p. 106.



20. Altare maggiore

IGNOTO SCULTORE LOMBARDO

Sec. XVIII (seconda metà)

107 x 427 x 370 (mensa);

800 x 580 x 73 (ancona)

Nella mensa specchiature in verde antico, di provenienza lombarda, lavorato «a libro», marmo bianco e miscchio in gradazione viola- marrone. Al centro dell'antependio motivo quadrilobato in pasta vitrea azzurra, soluzione solitamente adottata per imitare il più prezioso lapislazzuli. Ancona in stucco parzialmente dipinto a finto marmo verde.

g.t.

L'altare è del tipo comunemente detto «alla romana», e cioè con mensa staccata dall'ancona. È questa una tipologia che si diffonde a partire dal 1740 in Lombardia e, tramite l'opera di maestri rezzatesi, si espande rapidamente anche nelle regioni limitrofe.

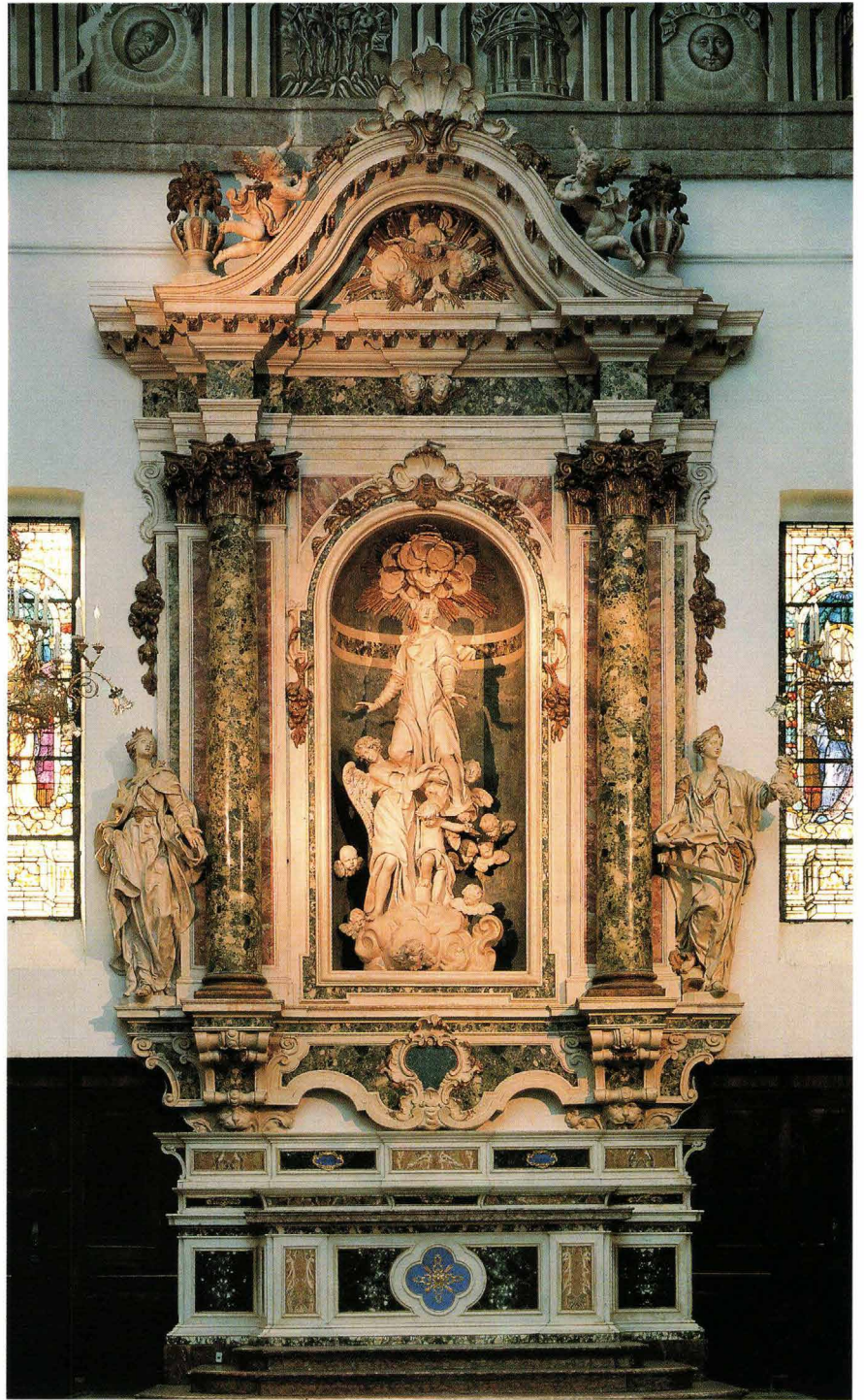
L'ancona, a due colonne ed a timpano curvilineo, appare riccamente decorata e di notevole fattura, oltre che per maestosità e decorazione, soprattutto per il ricco e raffinato apparato scultoreo. L'opera è databile all'epoca successiva alla Riforma del 1765 e anteriore alla disputa sui banchi dinastiali del 1774 (A.P.A., *Urbario Zanoni* n. inv. 35, c.55v.). Nel 1785 fu an-

che dotato di balaustra appositamente costruita in biancone di Sant'Ambrogio e verde di Varallo: in seguito questa venne rimossa per essere collocata, parte nella terza cappella a destra davanti all'altare della Addolorata e parte a quello di San Carlo, quarto altare a sinistra; le balaustre portano ancora i segni degli incastri originali perfettamente combacianti.

l.g.

Bibliografia:

BALDESSARI, 1927, p. 154; PASSAMANI, 1962, p. 252, GRAZIOLI (a cura di), 1991, pp. 5 e 74; A.A.V.V., 1991, p. 106.



Arco, Collegiata, intagliatore veneto, *il peccato originale*, sec. XVI
(databile sesto-settimo decennio).



L'ARREDO LIGNEO

Floriano Menapace

L'arredo ligneo in una chiesa ha, come in una comune casa d'abitazione, funzioni essenzialmente utilitaristiche, ma non prive di significato: rappresenta il tramite fra le maestose forme architettoniche, i grandi altari, i dipinti e il popolo che ne è il fruitore. La comodità di potersi sedere, inginocchiare, il confessarsi in intimità, il raccogliersi in preghiera, il conservare le suppellettili, attribuiscono al mobile ecclesiastico una funzione che facilita l'approccio con il sacro. A prescindere, dunque, dal richiamo puramente antiquariale e tattile del legno lavorato ed inciso, oggi l'apparato mobiliare delle chiese conserva la memoria del passaggio di tante persone che hanno espresso la loro devozione, ma anche esibito i propri privilegi.

L'attuale collocazione della cassa dell'organo e delle decorazioni lignee del parapetto della tribuna sono il risultato di una lunga vicenda che ha visto i vari elementi che la compongono sovrapporsi e amalgamarsi. Il noto organologo Renato Lunelli (Trento 1895 - 1967) ricorda la presenza di uno strumento esistente già nel XVI secolo ed un organista veronese, certo Dominus Lucidus, che nel 1528 suonava «... in Ecclesia Collegiata Sanctae Mariae de Archo...» (Lunelli, 1964, pp. 12-13). Questo periodo è molto importante per la comunità e i signori di Arco: infatti il principe vescovo Bernardo Clesio (Cles 1485 - Bressanone 1539) venne riconosciuto, nel 1533, da Alessandro (+ 1540) e Vinciguerra (+ 1547), come signore feudale del principato di Trento, dopo lunghe dispute assopitesi soltanto all'inizio del nuovo secolo. La fedeltà a Bernardo era già stata dimostrata dalla comunità dell'Alto Garda nel 1525 durante la rivolta contadina che coinvolse tutta la regione e la lealtà di Gerardo d'Arco (+ 1528), fratello dei primi, si evidenziò durante la dura repressione avvenuta successivamente (Rill,

1982, pp. 19-79, 101, 113). Non estraneo a questi avvenimenti è, probabilmente, il dipinto di *San Vigilio tra i Santi Gerolamo e Antonio Abate* di Caneve, attribuito da Ezio Chini (1985, pp. 439-445) al monogramma F.V. (1530-32) e collocabile al terzo decennio del Cinquecento, dove il volto del patrono tridentino mostra notevoli affinità fisionomiche con i ritratti ufficiali del Cles, secondo un'usanza diffusa all'epoca (Wind, 1992, pp. 93-120). È da ricordare infine che in questo periodo anche il più noto dei conti d'Arco, il poeta e umanista Nicolò (Arco 1497 - 1546), era in ottimi rapporti col principe vescovo trentino per il quale procurò pittori e stuccatori da destinare presso la nuova residenza del castello del Buonconsiglio (Rill, 1982, p. 146).

Sulle formelle centrali dell'attuale cantoria, raffiguranti il *Peccato originale* e la *Cacciata dal paradiso terrestre*, compare, seppure in modo imperfetto, l'impresa clesiana delle verghe legate da un filatterio col motto «UNITAS». La simbologia di questa impresa è chiaramente percepibile in quanto Bernardo Clesio la scelse per indicare l'unità della sua famiglia e del principato (de Cless, Mondani, 1988, p. 460). Inoltre le erme di destra dei due intagli imbracciano l'arco con la freccia riferendosi, anche se non con precisione, al cimiero della famiglia dei conti. Le altre, anche quelle delle formelle più esterne, raffiguranti il *Sacrificio di Isacco* e *Giuseppe venduto dai fratelli*, suonano vari tipi di strumenti musicali. È pertanto ipotizzabile che questi quattro riquadri appartenessero ad una tribuna costruita per l'organo segnalato fino dal 1528.

Il periodo clesiano (1515 - 1539) e quello successivo, che vede Trento ospite del Concilio (1545 - 1563), sono ricchi di un grande fervore artistico e non c'è chiesa o palazzo che non si rinnovi e si abbellisca. A

Arco, Collegiata, intagliatore veneto, *la cacciata dal paradiso terrestre*, sec. XVI (databile sesto-settimo decennio).





Arco, Collegiata, intagliatore veneto, *Giuseppe venduto dai fratelli*, sec. XVI (databile sesto-settimo decennio).

Trento, tra il 1532 e il 1534, nella chiesa di Santa Maria Maggiore venne costruita la tribuna dell'organo ad opera dei maestri di origine intelvese Vincenzo Grandi (Vicenza not.1507 - Padova (?) 1577 - 8), detto il Vicentino, e di suo nipote Girolamo (Padova 1508 - 1560). Si può ricordare, oltre agli artisti operanti presso la sede vescovile quali Gerolamo Romanino, Marcello Fogolino, i Dossi e altri, la presenza degli intagliatori e costruttori d'altari Lamberti e Olivieri nella valle del Chiese, dei pittori Baschenis nelle valli Giudicarie, di Sole e Non. I quattro intagli della cantoria, pur situandosi per motivi stilistici, rintracciabili nelle incorniciature, in epoca posteriore agli avvenimenti che celebrano, sono un esempio significativo della compenetrazione tra vecchio e nuovo, tra modelli ancora quattrocenteschi e la nuova visione manierista. I temi rappresentati, ai quali forse non fu estraneo lo stesso Nicolò d'Arco (Turrini, 1991, p. 37 e 41), affondano le radici in una tradizione iconografica ormai consolidata e diffusa alla quale la committenza ha

voluto dare significati, oltre che di ordine religioso, anche politico. La vergogna del peccato e la paura della morte promessa, la confessione con una giusta penitenza che porta alla salvezza, la prefigurazione del tradimento di Giuda nell'episodio di *Giuseppe venduto dai fratelli*, la fede cieca in Dio in quello del *Sacrificio di Isacco*, sono forse simbologie riferibili alla traumatica situazione religiosa di quel tempo, sfociata nello scisma del mondo cattolico diviso tra riforma luterana e controriforma cattolica. La riconciliazione tra il principe vescovo e i conti d'Arco è espressa nella decorazione delle due inquadrature centrali che incorniciano gli episodi del *Paradiso terrestre* e dell'*Albero del bene e del male*. Il tratto ancora arcaico di questi bassorilievi contrasta, al suo interno, con il vestiario dei personaggi e con la tipologia dei finimenti dei cavalli: siamo alla presenza di una bottega di area veneta che compenetra modelli ormai superati, mutuati soprattutto da Andrea Briosco (Trento 1470- Padova 1532) e dai Grandi, con aggiornate informazioni sull'evolu-

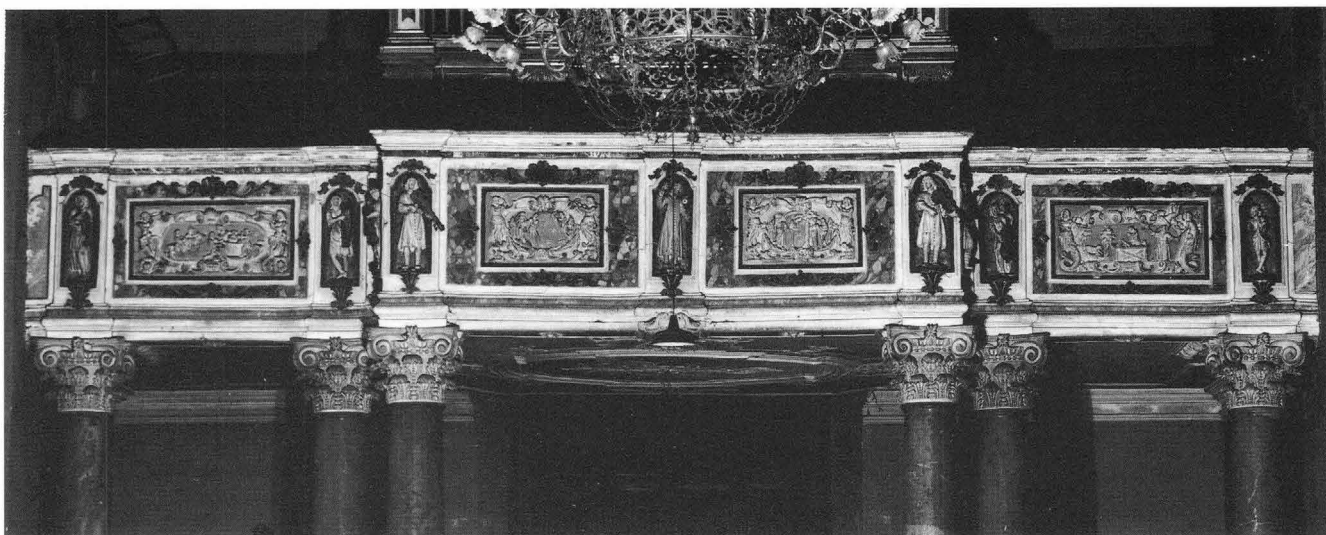


Arco, Collegiata, intagliatore veneto, *il sacrificio di Isacco*, sec. XVI (databile sesto-settimo decennio).

zione del gusto decorativo tardo rinascimentale, assimilate attraverso la lezione di Alessandro Vittoria (Trento 1525-Venezia 1608), ma messi a profitto, comunque, solamente in forma accessoria e con modestia esecutiva; è ipotizzabile, a questo punto, che i lavori di intaglio siano stati eseguiti dopo la metà del Cinquecento in ottemperanza a qualche lascito o come celebrazione postuma degli accordi tra i d'Arco e il principe vescovo di Trento.

Nel 1671, contemporaneamente alla solenne consacrazione della chiesa, venne effettuata la visita pastorale nella quale si ordinò «... *che dal Choro sia levato l'organo e riposto nel suo primitivo luogo...*» e venne richiesto di provvedere alla costruzione di uno «... *corrispondente e proportionato...*» alle sontuosità della nuova Collegiata (A.C.A.T., *Atti visitali* 13, a. 1679, Realia, c. 1 v.). Sarà solo nel secolo successivo che il conte Sigismondo d'Arco, canonico di Salisburgo ed Augusta, finanziò il nuovo organo. Il contratto, stipulato il 6 settembre 1731, descrive minuziosamente tut-

te le particolarità tecniche ed incarica Giuseppe Bonatti (Desenzano 1668 - 1752) di eseguirlo (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 110 v. e n. inv. 64 c.s.). Il Bonatti non era nuovo a lavori nel Trentino ed esempi sono gli organi di Denno (1700), di Santa Maria Maggiore di Trento (1702) della Madonna delle Grazie a Ceole d'Arco (1702), di Civezzano (1708), della Madonna del Carmine e San Marco a Rovereto (1714), di Ala (1730), di Tione (1736-1738), di Pergine (1737-1739). La cassa e la cantoria furono eseguite da Giacomo Benedetti (Desenzano, not. 1731-1733), indorate da un certo Segalino (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 112 r.) e collocate sopra la porta laterale sinistra, di fronte al pulpito (A.P.A., *Urbario Zanoni*, n. inv. 35, c. 56 r. App. Doc.). In questa nuova redazione il Benedetti ha riutilizzato: «... *I pezzi di legno intagliati, ed ora imbiancati, e posti nella facciata dell'Orchestra...*» (A.P.A., *Urbario Zanoni*, n. inv. 35, c. 56 r. App. Doc. XXII), completandola dunque, seppure nella ristrettezza dello spazio a disposizione, con i quattro basso-



Arco, Collegiata, intagliatore veneto e Giacomo Benedetti, *parapetto della cantoria*, sec. XVI (sesto-settimo decennio), 1731 - 1733 e 1778.

Arco, Collegiata, Giacomo Benedetti, *cassa d'organo*, 1731 - 1733.

rilievi e nove sculture lignee, di cui alcune forse preesistenti, raffiguranti al centro un sacerdote direttore e gli orchestrali con viole, violoncelli, tromboni e altri strumenti e nello stesso modo anche la cassa dell'organo venne decorata con intagli e quattro angioletti musicanti. Già dal 1759 sorse la necessità di allargare la cantoria (A.P.A., vol. 47, n. inv. 6, c. 20 r.) fino a che, nel 1778, in seguito all'abbattimento dell'altare maggiore (1765-1774), vennero riutilizzate le sei belle colonne che lo caratterizzavano per impiegarle come sostegno della nuova tribuna in muratura che occupa la controfacciata: in tal modo l'organo Bonatti ebbe maggior spazio e fu possibile averne anche per i cantori. Il parapetto fu comunque decorato reimpiegando le quattro formelle e le nove statue lignee mantenendone la disposizione. Con questa nuova sistemazione si unifica, nelle linee generali, la decorazione con il coevo altare maggiore, utilizzando in modo dignitoso tutti gli elementi della sua lunga storia (Passamani, 1962, p. 240-241) (scheda 21).





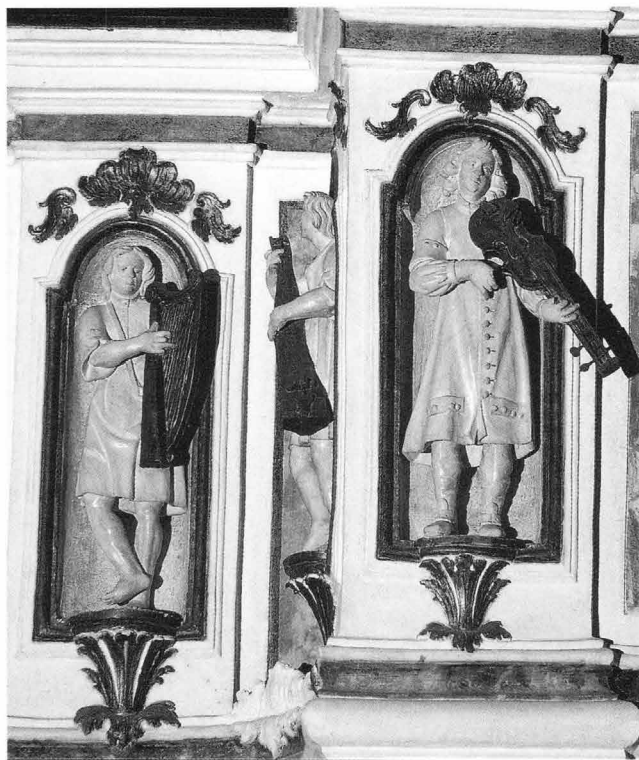
Arco, Collegiata, Giacomo Benedetti, *direttore d'orchestra*, 1731-33.

Una nota particolare merita il *Cristo in croce* posto sull'altare del Santissimo. La presenza dei grandi crocefissi del Cinquecento è testimoniata in scultura, ma anche in pittura, in numerose chiese del Trentino, primo fra tutti quello di Sisto Frei (doc. 1500- 1515) del duomo di Trento, ma anche quelli più tardi di Santa Maria Maggiore di Trento e di San Vigilio di Spiazzo Rendena. Sul territorio dell'Alto Garda oltre all'imponente *Crocefisso* del Santuario della Madonna delle Grazie, è notevole quello della chiesetta della Santissima Trinità di Nago dove il *Padre Eterno*, attribuito da Bruno Passamani (1969, p. 291, fig. 105) a Narciso da Bolzano (doc. 1500), tiene tra le mani un *Cristo in croce* collocabile nella seconda metà del sedicesimo secolo. Per quanto riguarda quello della Collegiata, anche se verniciature improprie non ne consen-

tono una buona lettura, è evidente che la struttura anatomica, i tratti del volto, l'intaglio dei capelli, della corona di spine, del perizoma, segnalano una affinità stilistica con opere provenienti da ambienti soprattutto lombardi della fine del Cinquecento (Passamani, 1962, p. 246). Venne collocato sull'altare del *Corpus Domini* (1684-1689), ora dedicato all'*Addolorata* e spostato nel 1842 (Bertassi, 1987, n. 1, p. 111) su quello del *Santissimo* ove ancora oggi si trova.

Di notevole interesse sono anche le due porte laterali costruite molto probabilmente su modello dell'architetto progettista della Collegiata, Gian Maria Filippi (Dasindo ?, doc. 1586 - post 1616) e come può testimoniare il raffronto con il portale della chiesa di Dasindo (1586). Sia pure nella maggiore ricchezza decorativa, maturata durante il soggiorno romano, l'impianto generale rimane fondamentalmente quello del suo primo lavoro documentato (A.A.V.V., 1991, pp. 66-74). Le due grandi porte sono praticamente identiche se si escludono le maschere decorative dei dadi, dove su quella di sinistra compaiono teste leonine, mentre su quella di destra, due volti femminili simili a quelli dei riquadri. L'ordine architettonico dei pilastri laterali scanalati, i plinti, il frontone interrotto e ondulato con controcurve alternate terminanti con un ricciolo, l'obelisco al centro, sono modelli caratteristici anche della coeva produzione altareistica. L'arricchimento negli specchi con modelli decorativi a mascheroni e scudi inseriti in un fitto intreccio fitomorfo, invece, è parte ormai dominante del mobilio civile e religioso dell'epoca. Esempi possono essere, oltre ai portali della vicina chiesa dell'Inviolata di Riva (1603-1609), anche il pulpito della chiesa parrocchiale di Dambel, un tabernacolo a Cavareno nella valle di Non e un grande armadio, databile verso il 1611, a Croviana in valle di Sole. I modelli esecutivi di queste porte sono pienamente partecipi del gusto manierista e databili, viste anche le vicende costruttive della chiesa, attorno agli anni '20 - '30 del XVII secolo.

L'attuale portale maggiore, realizzato nel 1952 dallo scultore Mario Coraiola (Trento 1912) sostituisce quello precedente che, come appare da una vecchia immagine, era suddiviso in sei grandi specchi rettan-



Arco, Collegiata, Giacomo Benedetti, *musicante*, 1731-33.



Arco, Collegiata, Giacomo Benedetti, *musicante*, 1731-33.

golari. Di certo, sinora, si sa che nel 1660 il maestro lapicida Bartolomeo Pellone (Valle d'Intelvi, doc. 1649 - 1670) fornisce il disegno della «... *porta maggiore*...» probabilmente riferito solo al particolare degli stipiti in pietra (A.S.C.A., *libro XII*, n. inv. 1, c. 267). La mancanza di ulteriore documentazione vieta ogni ipotesi sulla sua forma originaria anche se non è azzardato pensare che sia stato realizzato su progetto di Gian Maria Filippi. Sono infine, da ricordare anche le portine d'accesso al pulpito e ai matronei che, pure nella loro semplicità, sono di fattura simile alle porte laterali e collocabili, visti anche i tipi di serrature, alla stessa epoca (scheda 22).

Pur essendo la nuova chiesa officiata già dal 1625 venne consacrata solamente nel 1671. È probabile che intorno a quest'anno vi fosse già un pulpito, un fonte

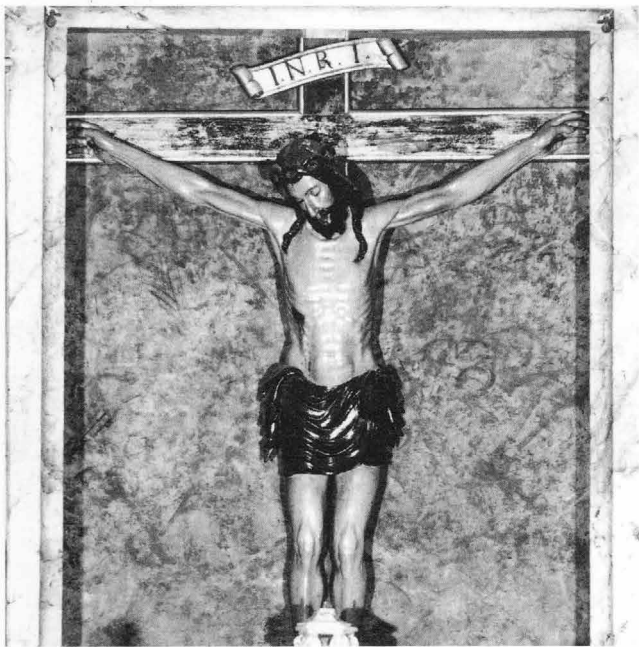
battesimale, alcuni confessionali, una cantoria con il vecchio organo. Per quanto riguarda il pulpito i caratteri stilistici dell'insieme sono ascrivibili alla seconda metà del XVII secolo ad esclusione del coronamento a grandi anse posto sopra il cielo che, visti altri esempi consimili, fra cui anche quello della vicina chiesa delle Servite, si può collocare nella seconda metà del secolo successivo; la tipologia dei pulpiti seicenteschi non prevede quasi mai baldacchini decorati, mantenendosi sobria, con intagli ad ovolo o dentelli nelle parti esterne. Esempi di questa tipologia si possono trovare, a partire dal XVI secolo a Sarnonico, Dambel, Ossana e Spiazzo Rendena. Il podio, sorretto da un mensolone a chiglia è vicino ancora a modelli manieristi nella decorazione, soprattutto nella modanatura a livello del pavimento ove si notano le caratteristiche



Arco, Collegiata, intagliatore locale, *porta laterale sinistra* (particolare), 1620 - 1630.



Arco, Collegiata, intagliatore locale, *pulpito*, sec. XVII (seconda metà).



Arco, Collegiata, scultore lombardo, *Crocefisso*, sec. XVI (fine)



Arco, Collegiata, intagliatore locale, *confessionale* (particolare stemma Segalla), sec. XVII (seconda metà).

baccellature, ma anche nei dentelli del parapetto e del cielo. Gli specchi rigidamente geometrici, rifiniti in radica, di cui il centrale porta il monogramma di Cristo, sono un motivo ricorrente nel mobilio d'epoca barocca. Li ritroviamo anche nei due confessionali a trifora, uno dei quali con lo stemma Segalla, collocati nelle prime due cappelle laterali. Essi, oltre a riproporre i motivi decorativi del pulpito, hanno sopra le centine, un interessante intaglio a motivi fitomorfi e testine di cherubino che ingentiliscono la severa scansione architettonica della trifora non lasciando, ad esclusione del portello, nessuno spazio libero, nemmeno sulle esili lesene. Anche in questo caso venne completata la sua decorazione con un frontoncino dai caratteri pret-

tamente settecenteschi. La copertura del fonte battesimale, eseguita successivamente alla visita pastorale del 1694 (A.C.A.T., Atti visitali 21, a. 1694, c. 4), ripropone, rovesciato il motivo del mensolone del pulpito; le nervature decorate con perle, il coronamento sommitale che ripete il tema della modanatura di base del pulpito, seppure in forme più raffinate, sono caratteristiche unificanti di un modello stilistico che si ripeterà, pur ingentilendosi, anche nel secolo successivo. Al suo interno, poggiato sopra la vasca, c'è un coperchio in legno verniciato di bianco, completato con un piccolo dipinto dipinto ad olio di forma ovale, raffigurante il *Battesimo di Cristo* e collocabile verso la fine del XIX secolo.



Arco, Collegiata, Gerolamo Dorna, Giovanni Battista Sani e Giacomo Chizzolla, *mobile da sagrestia (particolare)*, 1761-1763.

Arco, Collegiata, intagliatore locale, *copertura del fonte battesimale*, sec. XVII, (seconda metà).

Il parato ligneo della sagrestia est venne commissionato nel 1761 dai Capitolari (A.P.A., *Collegiata*, n. inv. 39, App. Doc. nn. XX; XXI), alle botteghe dei maestri falegnani e intagliatori Gerolamo Dorna di Arco, Giovanni Battista Sani (Mori 1710 - 1770) e Giacomo Chizzolla di Mori (A.P.A., *Urbario Zanoni*, (n. inv. 35), c. 147 r. App. Doc. XVIII). In un «... *estimo della sagrestia...*», redatto il 7 giugno 1763, vengono minuziosamente descritti i mobili che la arredano classificandoli secondo la loro importanza e la loro tipologia. L'armadio di mezzeria «... *con suo cimiero...*» ovvero il fastigio con il dipinto dell'*Assunta*, i due piccoli della parete opposta, i grandi alle pareti laterali, i cassettoni sui quali poggiano gli armadi stessi. Questo documento controfirmato dal solo Gerolamo Dorna, indica in 3922 troni la cifra da liquidare per tutta l'opera e

corrisponde ad una minuta delle spese compilata al momento della consegna del manufatto. Come in uso in quell'epoca, anche in altri settori come gli stuccatori, i marmisti, i doratori, le imprese dovevano in gran parte anticipare le spese sia dei materiali che della manodopera, tanto che il contratto venne stipulato il 4 luglio 1763, a lavori conclusi, con il notaio Angelini di Arco e registrato nel novembre dello stesso anno (A.P.A., n. inv. 29, c.s.).

Se le notizie sulle botteghe dei Dorna, Gerolamo e Bartolomeo e Giacomo Chizzola, sono a tutt'oggi scarse, su quella di Giovanni Battista Sani sono ben più nutrite. Nello stesso periodo in cui veniva fornito il parato della Collegiata, il Sani costruiva la cantoria e il contro organo della parrocchiale di Ala (1762), forniva alla chiesa di San Rocco di Chiusole un mobile



Arco, Collegiata, Gerolamo Dorna, Giovanni Battista Sani e Giacomo Chizzolla, *mobile da sagrestia (particolare)*, 1761 - 1763.

da sagrestia (1763) e poco più tardi i banchi (1766). Questi lavori documentati dimostrano che il Sani e suo figlio Giovanni Battista (Mori 1747 - post 1799), che farà i confessionali per la già citata chiesa di San Rocco (1774), avevano una importante impresa di falegnameria ed intaglio e che non disdegnavano partecipare a società come quella coi Dorna e il Chizzolla (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 166 r.) e più tardi rinnovare il loro patrimonio decorativo con Gaetano Maizi, che intagliò i confessionali di Chiusole (Menapace, 1992 (ma 1988), p. 327).

Le grandi armadiate della sagrestia vecchia hanno la classica impostazione del mobilio ad uso sacro del tempo. La severa linearità dell'insieme, gli intagli dei fastigi, che pure nelle forme tardo barocche si mantengono sobrie creando un austero effetto decorativo,

possono far pensare ad una matrice lombarda che propone forme non particolarmente appariscenti, di sicuro gusto. Gli ampi piani di appoggio a quattro cassetti con gli angoli obliqui chiusi da sportelli sorreggono l'alzata suddivisa in due ordini: il primo di armadietti poggianti su più piccoli cassetti inseriti in una gola aggettante sopra il grande ripiano, il secondo con gli armadi veri e propri, suddiviso da lesene con capitello composito e ante a specchi a due battenti. In alto la parte decorativa del fastigio poggia su un'alta trabeazione. Il mobile della parete sud, il primo citato nel contratto, si differenzia nelle forme dagli altri, riproponendo nell'alzata la sagoma del finestrone della facciata della chiesa; i grandi riccioli laterali, il timpano spezzato, nel quale spicca la cornice ovale col dipinto sorretta da puttini, completano «... il cimiero...» del mobile considerato il più prezioso fra tutti gli altri (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29) c.s., la decorazione delle cimase del rimanente mobilio è formata da un alternarsi di dadi con vasi fiammati, conchiglie e frontoncini sagomati, cimati con curiose stilizzazioni della valva barocca. Nei quattro angoli della sagrestia, collegati da archetti, sono ricavati due confessionali con sedie e inginocchiatoi, posti sulla diagonale, mentre negli altri due si creano un piccolo andito di collegamento con l'abside e di fronte, uno spazio per il lavabo.

Un discorso a parte merita il dipinto, raffigurante l'*Assunta*, che attualmente decora la cimasa del mobile principale. Esso presenta i caratteri della pittura veronese sviluppatasi nella conca lagarina verso la metà del Settecento; è ipotizzabile, visti i confronti con altre opere, possa provenire dall'ambito di Giacomo Antonio Pellegrini (Ala 1730 - post 1783). Sul telaio è riportata la scritta: «Finotti L. falegname / 9.10.1909». Il rinvenimento di un altro dipinto con dimensioni praticamente identiche, raffigurante un *San Luigi Gonzaga* in preghiera, fa supporre che in origine fosse questo il quadro posto nella cimasa e che nel 1909 sia stato sostituito con l'attuale ritenuto più consono alla dedizione della chiesa. Entrambi, comunque, sono stati adattati da tele rettangolari ad un telaio ovale e nel caso del San Luigi si sono potute riscontrare trac-



Arco, Collegiata, ambito di Giacomo Antonio Pellegrini, *l'Assunta*, sec. XVIII (metà).



Arco, Collegiata, Gerolamo e Bartolomeo Dorna (attr.), *Confessionale a trifora*, 1781.

ce di una precedente corniciatura corrispondente, nelle misure, a quella della sagrestia (scheda 23).

Ad un attento confronto sono avvicinabili all'arredo mobiliare della sagrestia anche alcuni confessionali. Nel 1781 i canonici deliberarono che era «... *necessario fare dei Confessionali decenti per gli uomini, essendone priva questa Collegiata... due dei quali si possono collocare sotto i voltini della tribuna...*» (A.C.A.T., *Libro B*, a. 1781, n. inv. 357, c. 1). Esistono a tutt'oggi quattro confessionali nello stesso stile esecutivo della sagrestia: due, a tre fornici, sono rimasti sotto la canto-

ria e altri due, a garitta, sono nelle prime cappelle laterali. È probabile che essi escano dalla bottega di Gerolamo e Bartolomeo Dorna perché mantengono fedelmente i canoni decorativi dei mobili della sagrestia, completati con preziose tarsie in radica sulle lesene, negli specchi dei battenti e nei frontoni. La coppia dei confessionali a trifora oltre al portello ricurvo e alle centine modanate propone sopra la trabeazione, accanto al timpano centrale, anche due cartelle sagomate. Gli stessi motivi vengono ripetuti negli altri due confessionali a garitta con l'aggiunta di motivi fitomorfi e a ricciolo nei fastigi laterali. Le conchiglie stiliz-



Arco, Collegiata, Gerolamo e Bartolomeo Dorna (attr.),
Confessionale a garitta, 1781.

zate a forma di pennacchio della cimasa sono comunque la caratteristica più appariscente e che accomuna maggiormente il mobilio eseguito dai Dorna, dal Sani e dal Chizzolla nella sagrestia vecchia a questi quattro confessionali che, pur costruiti vent'anni dopo, non mostrano sostanziali modifiche di stile. Nello stesso tempo è probabile sia stato richiesto un aggiornamento dei due vecchi a trifora con lo stemma Segalla, dove viene aggiunto, falsandone la struttura un frontone con gli stessi temi degli altri. L'opera di questa bottega è rintracciabile su tutto il territorio arcense con un ricco assortimento di mobilio: un confessiona-

le a Ville del Monte di Tenno, nella chiesa di San Antonio Abate e un altro a Prè, nella chiesa di San Giacomo Maggiore, sono gli esempi più significativi.

La vicenda dei banchi è piuttosto complessa e non priva di lati ancora da chiarire. Come ricorda nelle sue memorie l'arciprete Santoni (Grazioli (a cura di), 1991, p. 5) in seguito alla sostituzione del vecchio altare maggiore e all'innalzamento del pavimento dell'abside i conti d'Arco, per mantenere le loro prerogative di signori della città, fecero costruire nel 1774 degli stalli dinastiali che, essendo molto rialzati e posti all'inizio delle bancate, impedivano la vista delle sacre funzioni. Dopo due anni di accese dispute i conti ottennero l'apertura di due tribunette sulle pareti laterali del presbiterio e gli stalli vennero probabilmente spostati in altro luogo (A.A.V.V., 1991, pp. 104-105). E ipotizzabile che il rinnovamento dei banchi abbia inizio attorno a questa data e che prosegua per circa un cinquantennio. In un documento del 1823 il Municipio di Arco delibera la costruzione di «... *due banchi di questa città...*» che vennero sistemati al posto di quelli dei conti (A.S.C.A., *Sedute...* (12 giugno 1823, n. inv. 48). In un altro documento del marzo 1825 venne richiesto al vescovo di Trento «... *di poter passare all'alienazione di dieci banchi e mezzo...*» definiti irregolari e poterli sostituire nello stesso spazio di prima con altrettanti a completamento di quelli «... *a più prese costrutti...*» (A.C.A.T., *Libro B*, n. inv. 247 e 137 cc.ss.): essi andavano ad aggiungersi ai preesistenti di proprietà privata. Il problema della proprietà è presente in tutte le chiese dell'epoca ed è di ordine economico, per il concorso alle spese di realizzazione e di prestigio sociale, per poter avere il proprio nome o stemma sul leggio, tanto che, nel 1867, ne nacque una disputa risolta, nel 1883, con la redistribuzione e la vendita all'asta dei posti (A.C.A.T., *Libro B*, n. inv. 17, c. s.). I nomi degli illustri cittadini, fra i quali si possono citare i Marchetti, i Segalla, i Filosi, i Brunatti, i Saibanti, i Marcabruni, sono in tutto 51 e molti, come si è visto, non appartenenti a discendenze arcensi.

Confrontando stilisticamente questi banchi, seppure nelle evidenti disparità qualitative, soprattutto con i

confessionali, ma anche con l'arredo della sagrestia, ne risulta una stretta parentela. I fianchi e il fronte attualmente nascosto dai due banchi dei conti d'Arco, ricondizionati in epoca recente, a più modeste misure e dotati, dopo il 1872, dei due stemmi, d'Arco e dell'arciduca Alberto d'Austria (Vienna 1817 - Arco 1895), mostra che il disegno e il tipo di intaglio è attribuibile a botteghe locali, forse in parte agli stessi Dorna, mentre gli ultimi dieci furono eseguiti dal falegname Giuseppe Segalla tra il 1823 e il 1825 (Passamani, 1964, p. 55). È ipotizzabile che essi possano essere quei banchi a doppio sedile, posti subito dopo i quattro stalli, che consentiva di assistere alla predica stando seduti e contemporaneamente rivolti al pulpito; purtroppo il secondo sedile oggi è stato asportato per esigenze liturgiche. Nello stesso anno si terminò anche la pavimentazione della chiesa iniziata nel 1821 e condotta da Domenico Piazza e Giovanni Sartori di Castione (AA.VV., 1991, p. 108). La stretta connessione tra pavimentazione e collocazione dei banchi è dettata oltre che da motivi estetici anche da un fondamentale problema pratico e cioè il poter quantificare esattamente il numero di «*tavolette*» di pietra in base agli spazi occupati dai banchi, i cui proprietari erano tenuti a partecipare alle spese in proporzione ai posti posseduti.

Il modello stilistico di questi quarantaquattro banchi è molto diffuso nella conca gardesana e si mantiene, nonostante i cambiamenti culturali dalla fine del diciottesimo secolo, ben addentro il nuovo secolo. L'esempio più vicino sono i banchi della chiesa delle Servite di Arco dove le fiancate ripropongono lo stesso disegno e la stessa lavorazione a cuscino di quelli della Collegiata, differenziandosi però nelle testate dove al bassorilievo si sostituiscono tarsie di gusto ottocentesco. Un altro esempio è nella chiesa dell'Assunta di Riva del Garda dove nel 1793 furono eseguiti dai falegnami Angelo Artal e Leonardo Planz i sessantasei banchi tuttora utilizzati (Giacomelli - Ambrogio, 1984, pp. 45 - 46).

Il coro dei canonici venne progettato in seguito alla donazione di uno di loro, il «*Nobile Signor Canonico Seniore Giuseppe Lutterotti*», fatta il 30 dicembre 1786.



Arco, Collegiata, ignoti intagliatori e Giuseppe Segalla, *banchi (particolare)*, 1774, 1823, 1825.

I documenti ricordano che questa offerta venne confermata ed aumentata con «... *pie contribuzioni dal venerabile Clero...*» nel gennaio 1787; esso, opera di uno sconosciuto artigiano, fu terminato nel 1790 (A.P. A., *Massariale...*, n. inv. 29, cc.ss.). La severa struttura di questo coro in noce scuro è, nella sua rigidità, nella scarsa decorazione delle fiancate con motivi a greca e nelle foglie stilizzate dei badaloni, un esempio dello stile neoclassico ormai affermatosi in tutta Europa. Analogie si possono ritrovare soprattutto nei cori delle chiese di San Vigilio di Molina di Ledro e nella vicina frazione Prè, in San Giacomo Maggiore, anche

se in questi compaiono ancora alcune decorazioni di gusto rococò. A causa della già ricordata pavimentazione della chiesa anche gli stalli dei canonici furono rimossi per poi essere ricollocati ad opera di un non meglio precisato Dorna, collegato con ogni probabilità ai già noti Gerolamo e Bartolomeo, nel febbraio del 1825 (Grazioli a cura di, 1991, p. 120).

Rimane infine da ricordare che dietro il nuovo altare maggiore fu posto un coro eseguito tra il 1824 e il 1825 dal maestro Luigi Rizzardi; nelle sue linee generali rappresenta l'ideale prosecuzione dei vicini stalli dei canonici (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, cs.) Un'esempio della sua produzione è il mobile da sagrestia della parrocchiale di Tavodo. Quest'opera, documentata nel 1813, è costituita da una base a sei cassetti su cui poggia il corpo superiore dotato di un tabernacolo girevole. Il tutto è decorato con motivi simbolici ad intarsio, placchette, toppe e maniglie in ottone. Anche questo mobile appartiene stilisticamente al gusto neoclassico (Menapace, 1991, p. 67, sch.36).



Arco, Collegiata, ignoti intagliatori e Giuseppe Segalla, *banchi* (particolare), 1774, 1823, 1825.

Arco, Collegiata, ignoto intagliatore e Luigi Rizzardi, *stalli corali*, 1786 e 1824-1825.



21. Parapetto della cantoria e cassa d'organo

INTAGLIATORE VENETO E GIACOMO BENEDETTI

(Desenzano not.1731-1733)

Sec. XVI (databile sesto-settimo decennio) e

XVIII (documentato 1731 e 1778)

Legno stuccato, policromato e parzialmente dorato

146 x 1047 (parapetto);

950 x 480 x 410 (cassa d'organo)

Il parapetto della cantoria, sorretto da sei colonne in ammonitico rosso e capitelli corinzi in stucco, è decorato con quattro bassorilievi raffiguranti *il peccato originale, la cacciata dal paradiso terrestre, il sacrificio di Isacco e Giuseppe venduto dai fratelli*, da sette musicanti, il direttore vestito da sacerdote e, all'estrema destra, da una figurina priva di strumento. L'imponente cassa d'organo a tre fornici con mensole e capitelli dorati, ha in alto, sopra la trabeazione, quattro angeli musicanti e mostra, oltre alcune ridipinture, anche numerose lacune negli intagli decorativi.

Le formelle, assegnabili ad una bottega di area veneta operante verso il sesto-settimo decennio del Cinquecento, appartenevano, probabilmente, alla tribuna di un organo esistente già nel 1528 (Lunelli,

1964, p. 12). Nel 1731 Giacomo Benedetti, intagliatore e falegname di Desenzano, costruisce una cantoria e una cassa per il nuovo organo, realizzato da Giuseppe Bonatti (Desenzano 1668 - 1752); si mantenne quella che era la primaria collocazione e cioè di fronte al pulpito sopra la porta laterale sinistra (A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 110 v. e, n. inv. 64, c.s. A.P.A., Urbario Zanoni, n. inv. 35, c. 56 r. App. Doc. nn. XXII; XXIII). Nel 1778 venne eretta l'attuale tribuna riutilizzando le parti scultoree, la cassa dell'organo e le sei colonne che la sorreggono furono recuperate dalla demolizione del vecchio altare maggiore (1774).

Anche le vicende dell'organo sono piuttosto complesse. Dello strumento originario, quello citato fino dal 1528 ed utilizzato anche nel

1550, nulla rimane perché nel 1731 quando il Bonatti iniziò a costruire quello nuovo volle che nel compenso fosse compresa anche la consegna del vecchio. Nel 1807 l'organaro veronese Gerolamo Zavarise provvide ad un primo restauro ed a questo ne seguirono altri nel 1827, 1859 e 1880. Nel 1897 si effettuò un primo pagamento di 2000 fiorini alla ditta Mayer di Feldkirch per realizzazione di un nuovo strumento che doveva però riutilizzare la cassa del Benedetti.

f.m.

Bibliografia:

SANTONI, 1783; LUNELLI, 1964, pp. 12-13; PASSAMANI, 1962, pp. 239-241; A.A.V.V., 1991, p. 105.



22. Coppia di porte

INTAGLIATORE LOCALE

Sec. XVII (databili 1620-1630)

Legno di noce

403 x 201

Le robuste porte in legno di noce a due battenti nei quali se ne apre un terzo, minore, per l'utilizzo quotidiano, sfruttano le linee del disegno architettonico per mascherare il loro uso pratico. La mezzaria coperta dall'obelisco, la porta centrale racchiusa entro il finto portale, i mascheroni, gli scudi, sono un tipico esempio della cultura manierista degli inizi del '600. La notevole qualità dell'intaglio, ma anche della struttura stessa, dell'interessante ed originale apparato in ferro battuto formato da bandelle, cate-

nacci, serratura, che ne consentono tutt'oggi un loro uso pratico, sono testimonianze dell'alto livello delle maestranze che le crearono.

Il disegno delle porte laterali, stilisticamente coevo all'erezione della chiesa, può essere stato fornito dall'architetto progettista della Collegiata Gian Maria Filippi (Dasindo? doc. 1586 - post 1616) nel 1613 durante il breve soggiorno in patria effettuato per ricongiungersi con la famiglia.

Anche se i motivi basilari che caratterizzano l'impianto di queste

porte erano ben noti attraverso l'opera divulgativa dei maggiori architetti dell'epoca, la forte somiglianza con i suoi lavori documentati o firmati, quale il portale della chiesa di Dasindo (1586), fanno pensare che, oltre a fornire le indicazioni fondamentali per l'erezione della Collegiata, si sia curato anche dei particolari, quali appunto le porte.

f.m.

Bibliografia:

A.A.V.V., 1991, pp. 66-74.



23. Parato da sagrestia

GEROLAMO DORNA, GIOVANNI BATTISTA SANI

(Mori 1710-1770) e GIACOMO CHIZZOLLA

Sec. XVIII (documentato 1761 - 1763)

Legno di noce

491 x 392 x 89 (mobile principale);

408 x 452 x 91 (armadi laterali);

391 x 129 x 85 (armadi piccoli).

Il parato ligneo della sagrestia è formato oltre che dal mobile principale della parete sud, da due grandi armadi laterali e da due di minori dimensioni posti di fronte al primo e il tutto è collegato con archetti. Gli ampi piani di appoggio a quattro cassetti, con gli angoli obliqui chiusi da sportelli, sorreggono l'alzata suddivisa in due ordini: il primo, formato da armadietti poggianti su più piccoli cassetti inseriti in una gola aggettante sopra il grande ripiano, il secondo, con gli armadi veri e propri, suddiviso da lesene con capitello composito e ante a specchi a due battenti.

La decorazione delle cimase e del fastigio del mobile centrale è formata da dadi, vasi fiammati, frontoncini, riccioli cimati con curiose stilizzazioni della valva baroc-

ca. Negli angoli sono ricavati due confessionali con sedie e inginocchiatoi, un piccolo andito di collegamento con l'abside ed infine uno spazio per il lavabo. Il mobile centrale si differenzia dai modelli proposti ripetitivamente negli altri, offrendo oltre ad un alto frontone, anche la cornice per il dipinto. I mobili della sagrestia vecchia vennero eseguiti tra il 1761 ed il 1763 dalle botteghe di Gerolamo Dorna di Arco, di Giovanni Battista Sani e Giacomo Chizzolla di Mori associate per l'occasione. Il modello stilistico si rivolge a contemporanei esempi di area soprattutto lombarda, seppure con qualche ritardo nella tipologia della decorazione. Viene proposto infatti un taglio lineare che mantiene propri canoni ancora seicenteschi appena inge-

tiliti dalle decorazioni dei fastigi. Gli intagli di questi ultimi non sono certo esempio di alta capacità realizzativa, ma conservano una loro dignità specialmente nell'armadio della parete sud. Il modello di intaglio cosiddetto a cuscino, ovvero ricavato a bassorilievo nella superficie sagomata ammorbidendola e bombandola, sarà il motivo decorativo più appariscente riproposto, in più riprese, nel 1774 nei banchi dinastiali dei conti d'Arco, nel 1781 nei confessionali, fino al 1825 con la consegna degli ultimi banchi dell'aula.

f.m.

Bibliografia:

PASSAMANI, 1964, p. 55.





ARGENTI E TESSUTI

Daniela Floris

Le suppellettili

La prima descrizione del patrimonio di suppellettili liturgiche della chiesa è un inventario, ottimamente conservato, redatto su pergamena, del 1581 (A.S.C.A., n. inv., dozz. VI, n. III. App. Doc. n. I) in cui gli arredi sono accuratamente descritti; in quell'anno la chiesa collegiata era dotata di tredici calici, per la maggior parte d'argento e ornati di smalti al piede e al nodo, di quattro croci, di cui una ancora impreziosita da smalti, un evangelario decorato con le effigi degli Evangelisti ed il Crocefisso, due «*tabernacoli*» (ostensori) di ottone di cui uno dorato, sei candelieri d'ottone per l'altare maggiore, due doppiieri di legno, un turibolo con navicella, un secchiello per l'acqua santa. A questi si aggiunge «*una cassetina d'argento con reliquie con la qual si da la pace*». Quest'ultima va forse identificata con il prezioso esemplare di cui si ha memoria, già studiato dalla Piscel Frascini (1935, pp. 395-398) che lo ritenne donato dai Conti d'Arco, comunemente definito come pace, di notevole qualità ed ora scomparso in seguito a furto.

Si trattava presumibilmente di un encolpio o talismano di autore veronese (Collareta, 1991, p. 23, figg. 4 e 5) con decorazione a smalto traslucido a bassorilievo databile, secondo Rasmo (1982, p. 149) intorno al 1340. L'ultima minuziosa descrizione ci è data dalle note del Passamani (1964, pp. 52-53 figg. 27-28).

«*Argentea. In forma di parallelepipedo (cm. 7 x 7 e 7 x 3,5). ...*

Faccia A:

In un padiglione a tre archi perlinati e ribassati, che conservano l'esilità e la decorazione di gusto gotico, appare la Madonna in trono con il Bambino in grembo, fiancheggiata da S. Orsola a sinistra, stante, coronata,

con la palma nella sinistra e la destra che solleva il manto verde, e da S. Pietro a destra con il libro e la chiave ampiamente panneggiato, come le altre figure, in un mantello giallo.

La veste della Madonna brilla d'uno smalto color smeraldo che contrasta con il verde chiaro e brillante del trono.

La zona sovrastante il padiglione è ornata da stilizzati ma ornatissimi edifici: edicole e tempietti lumeggiati in rosso-violetto contro il cielo azzurro.

Faccia B:

Entro una triplice partizione architettonica analoga alla precedente (con l'eccezione dell'arco acuto centrale) sormontata da stilizzati edifici simmetrici, si vedono al centro S. Cristoforo (manto verde smeraldino) che attraversa un fiume con grossi pesci portando il Bambino, a sinistra S. Giovanni Evangelista con il manto giallo reggente il calice del veleno, a destra S. Bartolomeo in veste grigia.

Sulle facce minori sono due brevi scritte in caratteri gotici:

- a) IESVS / CRISTV(S) N / AZARENV (S) / REX IV-DE / ORV(M) MIE (*miserere*) / MICHI PE / CHA-TORI / CRISTO / VISA FOR / I MANVS / E (*est*) INIMIC / HA DOLO (r) I
- b) CRISTO / FORI SA / NTI SPE / CIEM QV / I CVUMQV / E / IN TVE / TUR ILL / O NAMQV / E DIE NV / LLO LAN / GVORE T / VETVR.

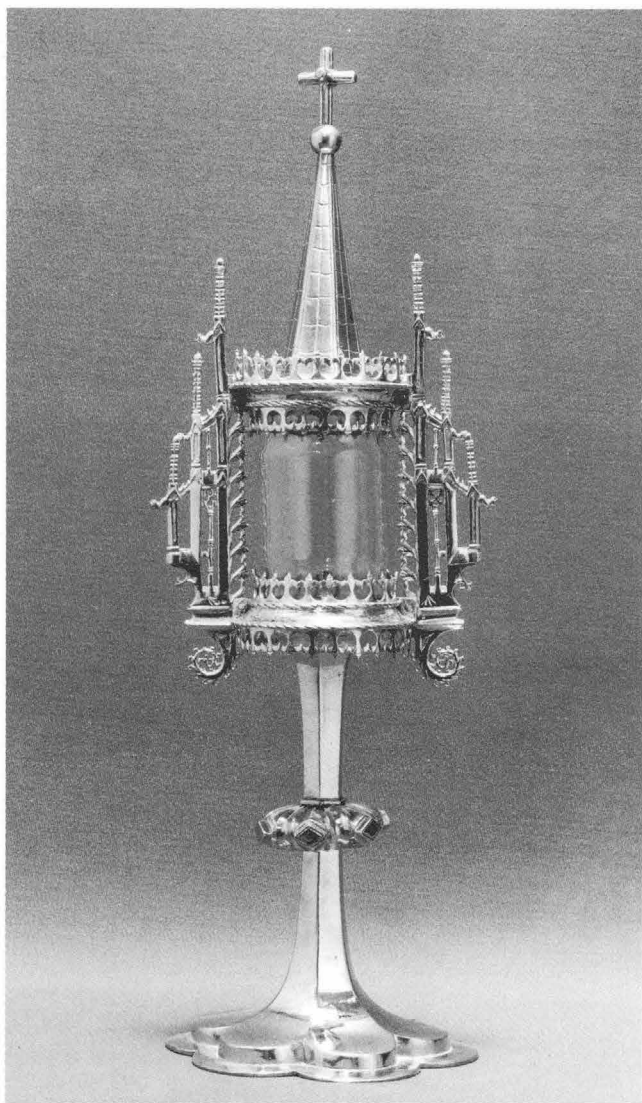
Un altro vaso sacro dell'antica raccolta è l'ostensorio, forse identificabile con «*il tabernacolo d'otton lau-rato*» dell'inventario, di tipo architettonico a guglia, in ottone dorato; riprende i tratti tipici dell'oreficeria gotica quattrocentesca: è collocabile in area tirolese, come suggerisce il confronto con il reliquiario custodito

a Wilten, Innsbruck, all'abbazia dei Premostratensi (Weingartner, 1961, p. 45, n. 51) molto simile al nostro.

Più nutrito il numero di vasi sacri appartenenti al Seicento, secolo che vide la ricostruzione della chiesa con il contributo della popolazione e della casa d'Arco.

Della seconda metà del secolo è un gruppo di suppellettili di manifattura veneta: un calice databile alla fine del secolo, è ornato sulla base e sul sottocoppa con un'insolita decorazione di testine d'angelo tra nubi e trofei di frutta; il nodo, a fusione, è costituito da tre angeli in volo, simboli eucaristici, teste di cherubini a tutto tondo che sorreggono la coppa; è opera di argentiere ignoto attivo a Venezia e contrassegnato dal controllore di zecca (Pazzi, 1990, p. 107, n. 222) «ZAC» di cui non si conoscono le generalità ma attivo tra la fine del sec. XVII e gli inizi del successivo, e dal leone marciano. Il nostro calice è sostanzialmente identico ad una pisside reperita (Zastrow, 1984, p. 148, n. 195, figg. 460-2) nel territorio di Como con le lettere «AAC» e «AP» divise da un frutto. Con questo stesso bollo di controllo è marcata, nella chiesa collegiata, una croce astile, assegnabile agli inizi del secolo XVIII, di mediocre qualità: modesti in particolare sono i rilievi posti sulle terminazioni dei bracci.

Ancora di bottega veneziana sono due croci astili, di buona fattura. La prima, dedicata all'*Assunta*, è ornata sullo stelo e sul nodo con motivi ad arabesco, appartenenti alla tradizione figurativa manierista, persistente nella produzione veneta a tutto il Seicento. (scheda 24). Sulle terminazioni dei bracci sono placchette con figure di santi di accurata esecuzione, che perpetuano, anche se in modi ormai ripetitivi e seriali, i modelli e le iconografie dei grandi scultori veneziani del Cinquecento, quali il Vittoria, Tiziano Aspetti, Giulio del Moro che la collegano al più raffinato esempio di Riva del Garda (Floris in Botteri, a cura di, 1989, pp. 152-153). Sul nodo, oltre alla data, 1675, è l'effigie della *Vergine col Bambino* e lo stemma della Comunità di Arco, che la donò a coronamento della costruzione della chiesa e della consacrazione, avvenuta nel 1671. È contrassegnata, oltre che dal leone di



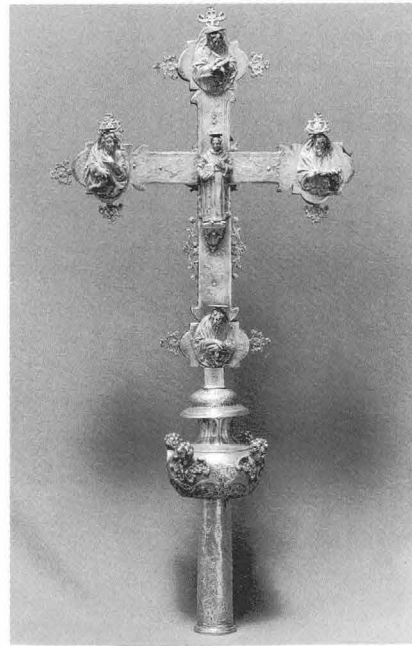
Arco, Collegiata, argentiere tirolese, *ostensorio*, secolo XV



Arco, Collegiata, argentiere veneziano, *calice*, secolo XVII (fine).



Arco, Collegiata, argentiere veneziano, *croce astile*, secolo XVIII (inizi).



Arco, Collegiata, argentiere veneziano, *croce astile*, secolo XVII (seconda metà).

San Marco, dal punzone «G.B.», del saggiatore di zecca Gaspare Balbi, documentato tra il 1658 e il 1693 (Pazzi, 1992, com. or.) riscontrata su oggetti datati tra il 1666 ed il 1677 (Pazzi, 1990, p. 66, n. 98). Altre sono nel Trentino meridionale e nell'Alto Garda in particolare, le croci veneziane donate dalle comunità alle proprie chiese: Nago con uno splendido esemplare del 1620; Rovereto, con un pezzo del 1651 che suggerì a Riva l'acquisto della propria nel 1662; nella zona di Arco si segnalano le croci della chiesa di Dro e Varignano e quella di Massone, molto simile alla nostra, provenienti da Venezia, secondo una tradizione e consuetudine commerciali che si perpetueranno fino alla metà del Settecento.

Un'altra croce ancora, verificata dallo stesso «sazzadore», di poco precedente è dedicata a S. Bernardino da Siena, compatrono di Arco e titolare oltre che della confraternita e di un altare nella Collegiata, anche della filiale di Stranforio. Nei rogiti del notaio Giuseppe Marini (Santoni, 1783, doc. n. CXVII .2) compare la

notizia, di data 17 agosto 1669, secondo la quale i massari della vicinanza possono comprare «una croce d'argento alla medesima chiesa di San Bernardino per censo di ragnesi 67».

I documenti dell'Archivio Comunale consultati per questo periodo ci segnalano, nel 1659, il nome del doratore «*Rocho Foraori*» pagato per la doratura di arredi (A.S.C.A., *Registri di spese 1657-70*, n. inv. 1 c. 202).

Appartenenti ad ambito culturale nordico due ostensori. Il primo proviene da Augsburg (Degli Avancini, 1989, p. 398), come testimonia il punzone di garanzia territoriale, non ben leggibile, ed è opera di Philipp Saler (Augsburg 1638-1676). Di questo autore, maestro nel 1662 circa, si sono rinvenuti nel Trentino, un ostensorio a Fraviano (Vermiglio) databile 1670 ed un calice del 1675 a Coredò. I motivi decorativi a carattere vegetale della base, il nodo piriforme, la raggiera ornata da angeli con i simboli della passione con, sulla sommità, la Vergine entro una mandorla, la



Arco, Collegiata, P. Saler, *ostensorio*, sec. XVII (seconda metà)

Arco, Collegiata, J. Mayr *ostensorio*, sec. XVIII (3^o-4^o decennio)



Arco, Collegiata, J.H. Menzel, *bacile*, 1722 - 1726

avvicinano alle altre opere tedesche della metà del secolo. I confronti più vicini e probanti sono l'ostensorio della chiesa di Santo Stefano di Mori, opera di Gregor Leider (Klagenfurt 1590 ca. - Augsburg 1673) (Degli Avancini, 1989, pp. 177-78) donato da Carlo Castelbarco nel 1660 e l'ostensorio di Georg Ernst (attivo ad Augsburg tra il 1625 e il 1651) proveniente dal Duomo di Trento ed ora nella chiesa del Seminario Maggiore.

Più tardo il secondo, contrassegnato dal punzone territoriale in uso a Salisburgo nel Settecento; porta il marchio dell'orefice Joseph Mayr, operoso in quella città, allievo dal 1710 del padre Jakob, maestro nel 1728, attivo fino alla morte avvenuta nel 1741 (Neuhardt, a cura di, 1984, p. 48 e p. 65 n. 225). È di ottima fattura, eseguito a sbalzo, con la base ornata da coppie di testine d'angelo lucide su fondo dorato opaco, con due festoni di fiori ai lati; il nodo è rotondo e la raggiera ha un fregio a girali fitomorfi scandita da pietre entro castoni a forma di fiore. È vicino stilisticamente all'ostensorio di Anton Kuprian (Innsbruck 1665 - Mannheim 1763), attivo ad Innsbruck (Weingartner, 1961, n. 197, fig. 56) assegnabile alla fine del secolo XVII, e a quello di argentiere salisburghese datato 1718 della chiesa parrocchiale di Cercivento (Ganzer, 1992, p. 301). Un altro esempio accostabile

ci pare l'ostensorio (Luppo-Koeppel, 1991, pp. 194-1959) della cattedrale di Trento databile intorno al 1700, dell'orefice «CS» attivo nel Trentino con numerosissime opere reperite durante l'attività di catalogazione del patrimonio ecclesiastico della provincia.

Il Settecento vede l'ampliarsi delle acquisizioni di argenteria: numerose sono le donazioni in particolare nella seconda metà del secolo, spesso appartenenti alla produzione di Augsburg con esempi di ottima esecuzione.

Gli argenti tedeschi sono molto diffusi in tutto il Trentino (Degli Avancini, 1989, pp. 393-400) con arredi cospicui nelle maggiori chiese del territorio. Anche la Collegiata vanta una ricca dotazione: al 1705 risalgono sei candelieri donati dal conte Giovanni Battista Antonio d'Arco (1646-1722) (scheda 25), di fattura elegante: sono a base triangolare, ornata con testine d'angelo a tutto tondo e medaglione con l'iscrizione dedicatoria. Le forme sono sottolineate da un motivo godronato accostato ad un sottile e leggero tralcio vegetale. Questa particolare decorazione era diffusa nella produzione di Augsburg a cavallo tra il XVII ed il XVIII secolo, periodo in cui dopo il gusto per le ridondanti forme barocche si tende al recupero della tradizione classicista, che proseguirà nella reintroduzione degli ornati manieristi operata da Jean Bérain (1640-1711 ca.). I candelieri sono opera di Philipp Jacob IV Drentwett, (1646-1712) maestro nel 1682, orefice appartenente ad una tra le più importanti famiglie di argentieri della città e di cui non si conoscono finora altre opere nel Trentino. Del donatore è conservato il ritratto celebrativo presso il Santuario della Madonna delle Grazie, chiesa dove venne sepolto nel 1723 ed a cui fu sempre devoto, tanto da far erigere l'altare maggiore nel 1705. Alla sua munificenza si deve inoltre il dono alla Collegiata delle reliquie di Santa Innocenza nel 1703 (Turrini, 1988, pp. 37-46).

Collocabile tra il 1722 ed il 1726 un bacile dell'argentiere Johann Heinrich Menzel (Breslau 1685 ca. - Augsburg 1750), maestro nel 1717, caratterizzato da forme lisce, dall'orlo sagomato, in cui è preponderante la funzionalità dell'oggetto sull'elemento decorativo, qui limitato ai giochi di luce della superficie della materia.



Arco, Collegiata, J.C. Stippeldey, calice, 1767 - 1769

È documentato in questo periodo (A.S.C.A., n. inv. 20, c. 50 r.) l'acquisto da parte della comunità di una lampada d'argento ad Augsburg nel 1751, destinata all'altare di San Bernardino, e perduta in seguito a furto nel 1816; nella stessa occasione furono rubate anche due lampade d'argento fatte eseguire nel 1762 dal reverendo Gaetano Marcabruni per l'altare del Santissimo Sacramento (A.P.A., *Urbario Zanoni*, n. inv. 35 c. 116 r. App. Doc. n. XIX).

Importante il dono, fatto nel 1763, del prezioso ostensorio (scheda 26) da parte del conte Giorgio d'Arco: l'archivio comunale storico di Arco (A.S.C.A., *Libro XXXIX*, n. inv. 1, c. 77) conserva la lettera in cui il nobile ringrazia per le dimostrazioni di gradimento dei rappresentanti della comunità per il dono dell'ostensorio destinato all'altare del Santissimo Sacramento nella Collegiata. È opera di raffinata esecuzione dell'argentiere Ignatius Caspar Berthold (Augsburg 1719 ca. - ivi 1794) maestro nel 1750: esempio del gusto rococò, in cui il movimento è affidato ai bagliori delle pietre preziose e all'intreccio dei simboli eucaristici quali grappoli d'uva, spighe, tralci di vite, che, montati su molle oscillano attorno alla raggiera. Di elevata qualità sono anche le altre opere di questo orefice rinvenute fino ad ora nel Trentino, tutte collocabili nel terzo quarto del secolo e pertanto interpreti del tardo barocco. Fra queste il prezioso calice (scheda 27) contrassegnato dagli stemmi del Conte Giorgio d'Arco e della moglie contessa d'Hardegg donato alla Collegiata nel 1778. In una memoria conservata nell'archivio parrocchiale (A.P.A., *Collegiata...*, n. inv. 39, c.s.) a firma dell'arciprete Francesco Santoni, è registrata la presentazione in data 17 ottobre da parte del nobile Angelo Negri Vice Commissario e Cancelliere della contea, a nome del Conte d'Arco di «... *un Calice sontuoso tutto d'Argento dorato, lavorato a perfezione, ed ornato di Pietre preziose, cioè di molti Diamanti, di sei smeraldi, e molte Perle fine, e consacrato da sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Conte Giuseppe vescovo di Könisgratz figlio degnissimo dell'Eccellentissimo Donante...*» e questo secondo le disposizioni lasciate dalla defunta contessa, che prevedevano il suo uso nelle solennità, riservando però la proprietà ai



Arco, Collegiata, J.C. Stippeldey, *turibolo*, 1767 - 1769



Arco, Collegiata, J.C. Stippeldey, *navicella*, 1767 - 1769

suoi legittimi discendenti. Nella stessa Collegiata sono ancora un calice ed una pisside databili 1775-1777 il primo e 1771-1773 la seconda; Varignano (Arco) custodisce un calice del 1763-1765 come pure Civezzano; Folgaria tre carteglorie del 1773-1775: allo stesso biennio risalgono un calice a Brez ed uno a Cles. A Ortisè (Mezzana) sono una navicella con turibolo assegnabili al 1777-1779; a Cavalese un imponente calice cerimoniale, ornato con smalti raffiguranti *scene della passione di Cristo* entro cornici in granati, del 1765-1767. È da ricordare inoltre un servizio di ampolline al Museo Diocesano di Trento (Lupo-Koeppel, 1991, p. 188).

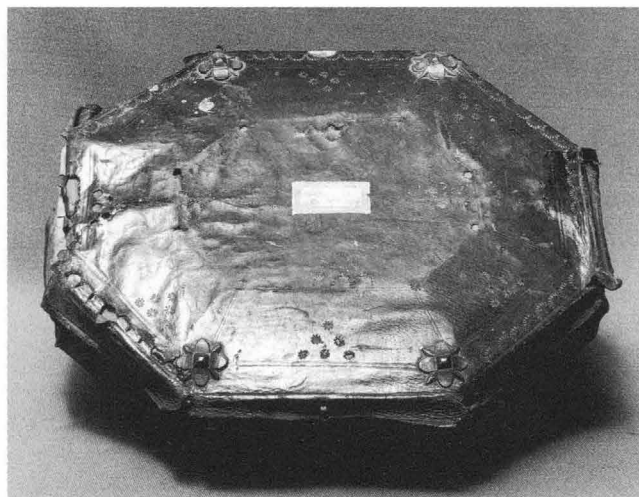
Ancora del 1763 è la donazione di una coppia di reliquiari dall'esuberante decorazione a volute, foglie di acanto, grandi fiori (papaveri?), conchiglie. (scheda 28). Appartengono ad una manifattura mantovana, come testimoniano il punzone della zecca, la *pisside* ed il motto *SIC*. La donatrice, come indica l'iscrizione, è Orsina d'Arco, in occasione delle sue nozze con un membro della famiglia Partini. Di questa stessa botte-

ga sono le carteglorie che riprendono le medesime forme tardo barocche arricchite da motivi a ricciolo che compaiono di frequente nell'argenteria di provenienza lombarda, in particolare bresciana. (scheda 29). Sulla sommità hanno una cartella che, nella cartagloria maggiore, contiene una piccola scultura dorata raffigurante la *Madonna del Rosario*, ed, entro la teca, conservano ancora le stampe acquerellate originali. Numerose sono le opere di certa provenienza mantovana nel Trentino oltre alle nostre: un turibolo con navicella datati 1690 a Santa Croce del Bleggio, ancora un turibolo del 1698 a Dimaro (Val di Sole). Altri pezzi settecenteschi di buona fattura sono a Volano, Ala, Pannone (Mori) in Vallagarina; reliquiari a Caderzone e Giustino, una pisside a Larzana (Montagne) nelle Valli Giudicarie.

Il biennio 1767-1769 vede un ulteriore arricchimento dell'arredo liturgico per mezzo, ancora una volta, della qualificata produzione di Augsburg: della bottega di Johann Carl Stippeldey (Münster 1703 ca - Augsburg 1765), sono un calice, un turibolo con navi-



Arco, Collegiata, J.C. Stippeldey, *piatto con ampolline*, 1767-1769



Arco, Collegiata, *custodia per il piatto con ampolline*, sec. XVIII (seconda metà)

cella, un piatto con ampolline corredato della custodia originale in cuoio sagomato, tutte sbalzate con ornati di gusto rococò e recanti il punzone territoriale del 1767-69 e verificati, probabilmente dal controllore di zecca poco dopo la morte dell'orefice. Altre opere sacre di questo argentiere nel Trentino sono il vassoio con ampolline della Chiesa dell'Assunta di Riva del Garda (Florin in Botteri, a cura di, 1989, pp. 164-165) molto simile al nostro nella struttura e nella decorazione ed i calici nelle chiese di Castelfondo e Sarnonico, databili intorno al 1765.

Sempre a questi anni è ascrivibile l'anfora mesciacqua di Adolf Carl Holm (Carlstatt 1718 ca - Augsburg 1768), (fig. 15), maestro nel 1755, liscia ma dalle forme sottolineate da lunghe nervature verticali ad andamento sinuoso; di questo stesso argentiere è il bacile databile 1759-1761 ora al Museo Diocesano di Trento (Lupo-Koepe, 1991, p. 206, fig. 72).

Georg Ignatius Baur (Biberach/Riss - Augsburg 1790), maestro nel 1750, sigla un calice ornato con i consueti motivi rococò nell'interpretazione degli argentieri tedeschi e di ambito tirolese, in cui volute, cartocci e motivi a conchiglia racchiudono serti di fiori. L'indagine sul patrimonio ecclesiastico della provin-

cia ha consentito di individuare numerose altre opere di questo argentiere: suoi arredi, tutti databili al sesto-settimo decennio del secolo, di elevata qualità con esempi talora molto raffinati e vicini ai modelli francesi, sono a Borgo Valsugana, Castelnuovo, Rovereto, Castelfondo, Fondo, Sarnonico, Pracorno (Rabbi), Avio, Trento (Lupo-Koepe, 1991, pp. 236-237) e Tenna dove si trova l'unico calice finora reperito con motivi decorativi a festoni che preludono al Neoclassicismo.

Importante per la storia degli argentieri locali il calice siglato «GT», assegnabile alla seconda metà del secolo XVIII. (scheda 30). È riccamente decorato a sbalzo con motivi del repertorio figurativo rococò, riccioli, simboli eucaristici con cartocci lavorati ad intreccio; si richiama a moduli figurativi presenti nella produzione lombarda barocca (Zastrow, 1984, pp. 62 e 67) con punti di contatto con le opere bresciane (Massa, 1989, pp. 141-144) della seconda metà del secolo. Il punzone, diverso da quello dell'argentiere trentino «GT» documentato nel Duomo di Trento (Lupo-Koepe, 1991, pp. 226-227, figg. 88-89) compare su un calice a Roncesgno, a Binio (Montagne), a Bezzeca su un calice datato 1773, su una pisside a



Arco, Collegiata, A.C. Holm, *anfora*, 1767- 1768



Arco, Collegiata, G.I. Baur, *calice*, 1767- 1769

Pelugo e a Riva del Garda (Giacomelli in Botteri, a cura di, 1989, pp. 166-167) dove l'orefice sigla una navicella con turibolo. Come già osservato le opere sono forse da ritenere la produzione settecentesca di Giacomo Torre, attivo a Riva del Garda, documentato fino al 1815, e di cui è conosciuto il punzone in uso a quella data (Floris in Botteri, a cura di, 1989, pp. 146-148).

I documenti dell'archivio parrocchiale segnalano

(A.P.A., *Massariale...*, n. inv. 29, c. 18 v.) un pagamento all'orefice Milanese per dorature e riparazioni alla croce d'argento il 25 ottobre 1716; ed ancora, il 7 settembre 1745 (A.P.A., *Ibidem*, c. 121 v.) è registrato il pagamento al «*Signor Domenico Halbherr Orefice*» per la doratura di due calici e riparazioni; questo stesso argentiere, attivo in Rovereto, è documentato nel 1747 nella Chiesa dell'Assunta a Riva del Garda per la proposta di disegno di arredi per l'altare della confr-



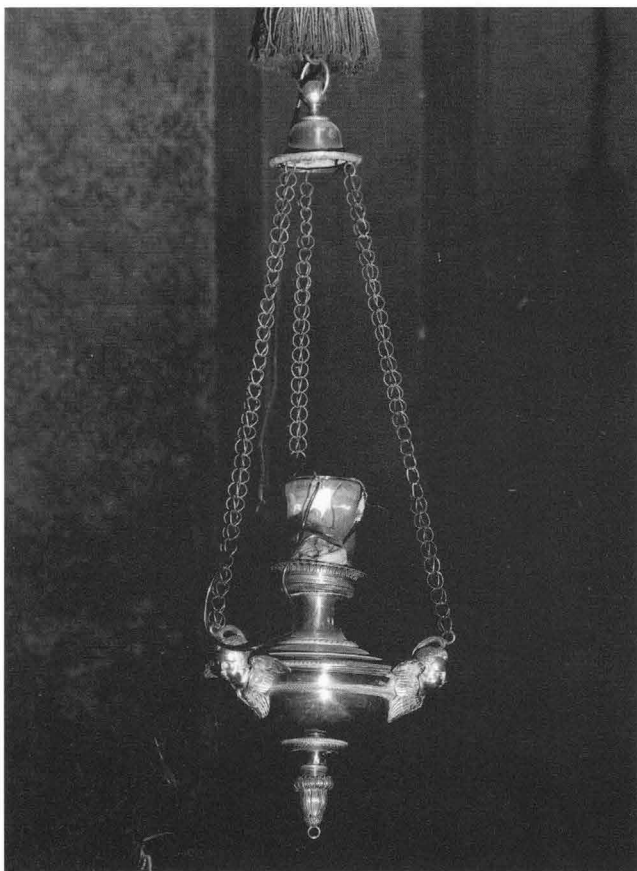
Arco, Collegiata, F. Liverti, *navicella*, sec. XIX (inizi)

Arco, Collegiata, F. Liverti, *sei candelieri*, sec. XIX (inizi)

ternita di San Rocco (Floris in Botteri, a cura di, 1989, p. 145). Altri sono i nomi inediti di argentieri di cui si è conservata memoria nei documenti dell'archivio comunale relativi all'altare di San Bernardino. Nel 1765 (A.S.C.A., *Spese dell'altare di San Bernardino*, n. inv. 20, c. 83 r.) vennero commissionati quattro candelieri, quattro reliquiari, le carteglorie, «4 bussole e padelette» al signor Alfonso Cavaliere (Massa, 1988, p. 163), orefice di Brescia, per l'importo di 448 troni; negli anni 1767-75 (A.S.C.A., *Ibidem*, c. 89 r.) è nominato l'orefice Baiti per puliture e restauri alla lampada d'argento dell'altare.

In data 9 aprile 1764 in «*Causa Canonicorum Arci et Archipresbiterialis*» (A.C.A.T., Atti civili 1350, a. 1764,

c. 52 v.) al punto V è prescritto che «...l'Arciprete e Canonici possan usare un qualche distinto ornamento come quello, che potesse loro convenire in virtù di Protonotariato Apostolico da ottenersi con Breve perpetuo a spese della Comunità, o qualche altro da compattarsi con sua Altezza Reverendissima, e che l'Arciprete per distintivo sopra li Canonici possa usare una Croce senza smalto col'effigie del titolare della Chiesa». Questo «distinto ornamento» è quello che tuttora si conserva (scheda 31); venne eseguito per il prelado Francesco Santoni, come indica il monogramma posto sul retro, dopo la sua nomina ad arciprete della Collegiata nel 1774: compare infatti nel ritratto di Giovanni Battista Lampi eseguito nel 1776-1777. Di buona fattura, la



Arco, Collegiata, F. Liverti, *coppia di lampade*, sec. XIX (inizi)



Arco, Collegiata, argentiere milanese, *calice*, sec. XIX

croce va collocata nell'ambito del gusto rococò di derivazione tirolese.

L'Ottocento vede il diffondersi nel Trentino degli arredi di gusto neoclassico attraverso argenti prevalentemente lombardi: opera di orefice milanese sono una navicella, sei candelieri ed una coppia di lampade appese nella cappella del Santissimo Sacramento.

Oltre al punzone territoriale di Milano e quello relativo al secondo titolo dell'argento, portano il bollo della bottega: una mucca entro profilo circolare con le iniziali «FL»; Gianguido Sambonet (1987, p. 303) ritiene di poterlo identificare con molta probabilità come il marchio di Francesco Liverti (1765-1820) la cui bottega, dopo la morte, venne condotta dalla moglie

fino al 1828. L'archivio parrocchiale (A.P.A., *Collegiata...*, n. inv. 39) conserva l'atto di donazione dei candelieri all'altare del Santissimo Sacramento e della Beata Vergine Maria, offerti nel 1833 dalla signora Anna Guetti Baldessari di Arco e delle due lampade, in memoria del padre Giobatta. Il documento venne formalizzato nel 1841, data che compare sull'iscrizione posta sulla base dei candelieri. A questo stesso autore sono ascrivibili, nel Trentino, un calice a Levico, donato nel 1858 ed una pisside con ostensorio nella chiesa di Spiazzo Rendena. Le suppellettili, di buona esecuzione, sono caratterizzate da elementi appartenenti all'ormai diffuso gusto neoclassico ma usate con molta ricchezza di ornati e rilievi figurati che ne rivelano la

matrice settecentesca; vicino a questi esempi è il calice di argento dorato, privo di punzoni, con medaglioni raffiguranti la *Vergine col Bambino*, *San Rocco*, *San Francesco d'Assisi*, *San Sebastiano*.

I documenti relativi ai beni mobili della Collegiata (A.P.A., *Collegiata...*, n. inv. 39) segnalano, in data 21 aprile 1885 il contratto con Giuseppe Baldini, indoratore di Riva di cui non si hanno altre notizie, per il restauro del trono per il Santissimo Sacramento. Ancora il 6 luglio 1888 venne fatto il contratto con Giovanni Battista Marchiando per la fornitura di sei candelieri di alpaca di prima qualità per l'altare maggiore, di una croce con doratura a fuoco e quattro vasi portapalme per 900 fiorini. L'orefice, di Trento, fece un apparato in ottone dorato anche per l'altare maggiore della Chiesa di San Giovanni Battista di Saone nel 1903 (Bertini, 22-10-1904).

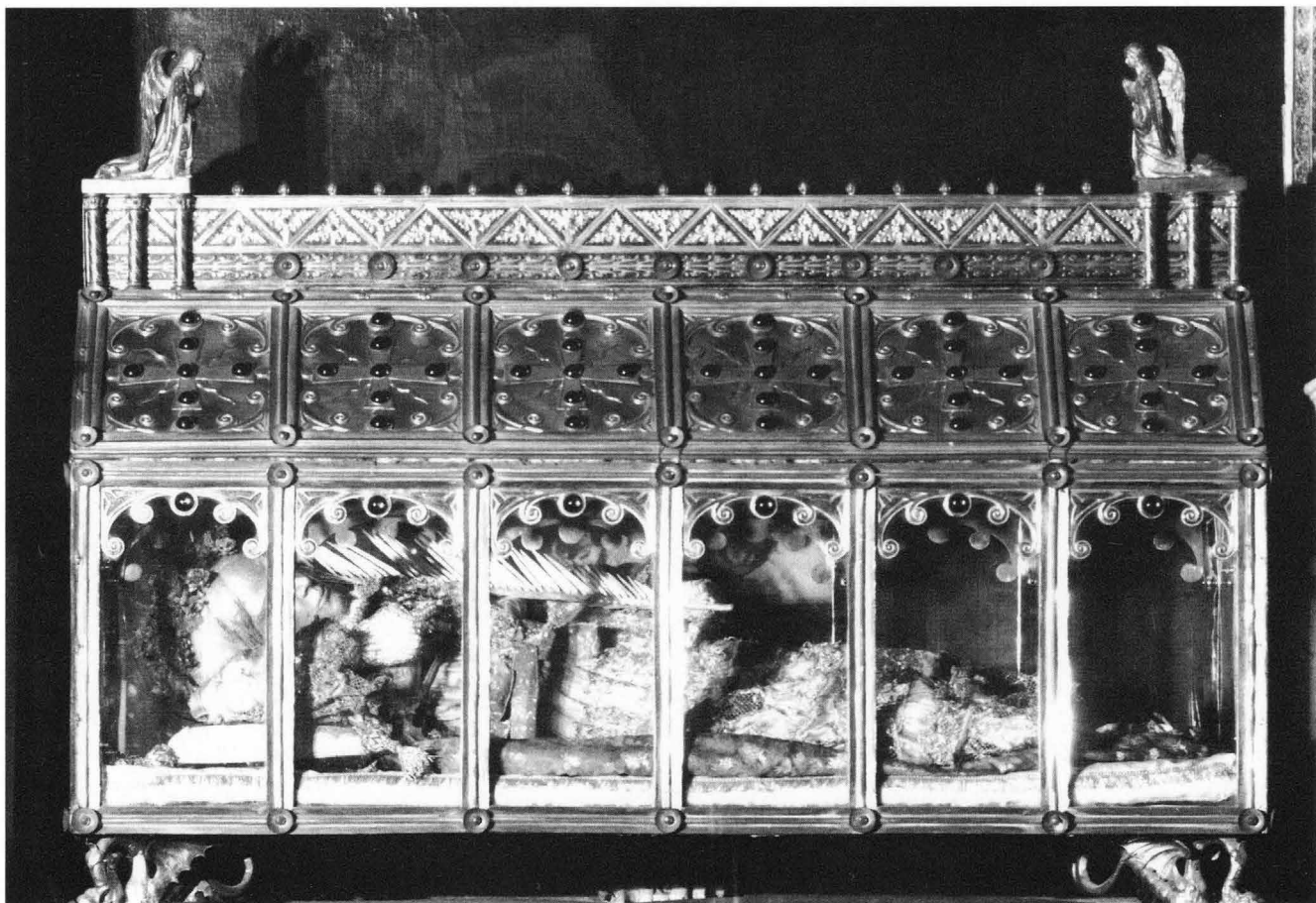
Molto nutrito è anche il numero degli argentieri e ottonai, fino ad oggi sconosciuti, che fornirono la propria opera per arredi della chiesa e dell'altare di San Bernardino e di cui è conservata memoria nell'archivio comunale cittadino: in una nota del 14 luglio 1813 è nominato l'orefice Giampaolo Capretti (A.S.C.A., fasc. 6, n. inv. 26); il 16 maggio 1815 l'orefice Giovanni Capretti ebbe l'incarico di pulire la croce dell'altare (A.S.C.A. *Atti dell'altare di San Bernardino*, n. inv. 21, I registro, c. 22 v.). Il 25 giugno 1817 (A.S.C.A., *Ibidem*, c. 24 r.) fu ordinata una lampada di ottone argentato e dorato a Francesco Fezzi ottonaro di Rovereto, per 95 fiorini; lo stesso il 20 settembre 1819 (A.S.C.A., *Ibidem*, c. 27 r.) eseguì una croce d'ottone argentato per 60 fiorini. Il 4 luglio 1822 (A.S.C.A., *Entrate e spese dell'altare di San Bernardino*, n. inv. 20, c. 106 r.) venne pagato per l'argentatura di arredi Gaetano Sonini (o Gonini) indoratore di Rovereto. Il 24 aprile 1827 (A.S.C.A., *Ibidem*, c. 124 r.) si nomina Giuseppe Zamboni orefice di Riva (Florin in Botteri, a cura di, 1989, p. 145) per l'argentatura di candelieri, reliquiari, carteglorie e piedistallo della croce e pulitura della lampada dell'altare. Il 13 giugno 1837 è citato l'orefice Gaspare Lutterotti per riparazioni ad arredi (A.S.C.A., *Ibidem*, c. 159). Il 5 maggio 1843 (A.S.C.A., *Ibidem*, c. 174 r.) venne pagato Giovanni Zambra orefice per restauri



Arco, Collegiata, ignoto artigiano, *lampadario*, 1905

ed il 16 agosto dello stesso anno (A.S.C.A., *Ibidem*) Carlo Smenti per la fattura di un calice. Il 15 marzo 1848 si nomina l'argentiere Giovanni Veggetti (A.S.C.A. *Ibidem*, c. 184 r.) per restauri. Il 6 ottobre 1851 infine venne pagato Domenico Canestrini ottonaio di Rovereto (A.S.C.A., *Ibidem*, c. 191 r.) per candelieri e oggetti d'addobbo per l'altare di San Bernardino; è da segnalare che lo stesso, titolare di una ditta a Rovereto firmò nel 1835 un ostensorio per la chiesa di San Cristoforo di Pomarolo, e negli anni 1857-63 fece croci e candelieri per la Chiesa di San Marco di Rovereto (Stefani, 1900, p. 131).

All'inizio del Novecento la Collegiata fu ancora destinataria del cospicuo dono di quattro grandi lampadari di ottone fatto in memoria di Caterina Mutter nel 1905, che ancora illuminano l'aula della chiesa e l'abside. Nello stesso anno venne realizzata dalla ditta Bertarelli di Milano l'urna contenente le reliquie di Santa Innocenza, riposte in precedenza in un vano dell'antependio dell'altare, donate dal già citato Giovanni Battista Antonio d'Arco nel 1703; è un'arca di rame dorato poggiata su piedi in forma di drago e ornata secondo stilemi alto medioevali.



Arco, Collegiata, Ditta Bertarelli, *urna di Santa Immacolata*, 1905

I paramenti

Il già citato inventario del 1581 (A.S.C.A., n. inv. dozz. VI n. III. App. Doc. n. I) registra un gran numero di paramenti, molti dei quali di tessuto pregiato: «*panno d'oro*» velluti, damaschi, broccati talvolta impreziositi «*con figure*» ricamate.

La raccolta si presenta oggi con un numero ridotto di parati antichi, la maggior parte dei quali è assegnabile al Settecento, secolo in cui la Chiesa fu destinataria di cospicue donazioni di arredi, in particolare da parte di membri della famiglia d'Arco. Risale inoltre agli inizi del '900 il deposito da parte dell'arciprete Giuseppe Maria Chini di «*antichi tessuti e di pizzi metallici*» della chiesa collegiata presso il Museo Diocesano di Trento (Casagrande, 1913, p. 129-30 inventario 1383-1475; p. 149 inventario 1907-16).

Preziosa è la pianeta (Passamani, 1964, p. 54) in velluto tagliato rosso cremisi con la croce, più antica, ornata con applicazioni in velluto tagliato giallo cucite con cordoncino in seta, tecnica di grande diffusione nel secolo XVI ma soprattutto nel Seicento (Carmignani, 1991, pp. 46-48, n. 15); l'ornato a tralci di foglie di acanto e la loro disposizione che, al centro della croce, costituisce un motivo quadrilobato, vanno connessi, stilisticamente, ai tessuti aulici a maglie ogivali della metà del Cinquecento (Devoti, 1974, pp. 25 - 26); al centro è applicato un ostensorio. Non si sono reperiti sul territorio, fino ad ora, altri esempi simili: è pertanto utile segnalare il parato del duomo di Udine (Someda de Marco, 1970, pp. 449 e 459, figg. 341-2) databile agli inizi del XVII secolo, decorato con applicazioni vicine a questa.

Al Seicento sono assegnabili due pianete in damasco rigato; questo tipo di tessuto è formato da bande di vari colori (rosa, arancio, blu, verde) su cui si dispongono motivi bianchi: fiori di cardo e piccoli gigli stilizzati in un caso, palmette nell'altro; questa particolarità permetteva l'utilizzo di un'unica pianeta nelle varie occasioni liturgiche, consentendo un notevole risparmio (Bonito Fanelli, 1975, p. 140, n. 83). Questi paramenti provengono forse dalla Toscana, dove sono diffusi, particolarmente nelle chiese periferiche.

Non si segnalano nel Trentino, fino ad oggi, altri esempi di questo particolare tessuto che si continuò ad usare, mutato nei motivi stilistici, a tutto il '700 (Orsi Landini, 1988, pp. 110-111, nn. 48-49). Entrambe le pianete hanno la colonna centrale sostituita con damaschi classici bianco e rosaceo con il motivo a *mazze* collocabile sempre alla prima metà del secolo.

Degli inizi del Settecento un velo da calice di damasco broccato rosa dal disegno *bizarre*, in cui oltre al modulo decorativo a grandi rapporti con fiori irreali tipici di queste sete, si aprono scorci con piccoli edifici di gusto giapponese, campanelli. Difficile segnalare la manifattura di provenienza di questi pregiatissimi tessuti di gusto profano, di cui si hanno esemplari nelle maggiori chiese del Trentino, prodotte da qualificate manifatture spagnole, lionesi, veneziane. (Devoti, 1974, p. 28).

Interessanti sono alcune pianete di broccato assegnabili alla seconda metà del Settecento, caratterizzate dal disegno a *meandro*; un esempio è il taffetas broccato in cui sul fondo ceruleo (scheda 32) si intrecciano esili rami di rose, accompagnati da un nastro di trina del colore di fondo. Tessuto dalla cromia raffinata, forse di manifattura francese, è accostabile al frammento di Leone a fondo avorio della Collezione Zegna (Buss, 1990, p. 32) databile al 1745-1750 ed al parato della Contrada della Tortuca a Siena (Pallavicino, a cura di, 1986, p. 179, n. 79, fig. 79) ugualmente in taffetas bianco broccato.

Un'altra versione di questo motivo è rappresentato da una coppia di piviali in tessuto cannellato liseré verde chiaro con rami fioriti resi naturalisticamente nell'esecuzione ma non nel colore, bianco. Tra i rami, che si richiamano alla tradizione figurativa giapponese, intervallati da foglie e fiori, il tessuto è costellato di pois, dello stesso colore; il cappuccio e lo stolone sono in seta laminata verde scuro. Questo parato va forse identificato con un paramento facente parte degli arredi della dotazione dell'altare di San Bernardino. L'inventario, redatto il 6 giugno 1823 alla presenza del Podestà del Magistrato Civico di Arco Giuseppe Altamer riporta infatti al punto IV, numero 5 «*altra simile [paramenta] di drappo verde con fiori bianchi, e*

Arco, Collegiata, manifattura italiana, *pianeta*, secc. XVI - XVII



Arco, Collegiata, manifattura italiana, *pianeta*, sec. XVII (prima metà)





Arco, Collegiata, manifattura veneziana?, *velo da calice*, sec. XVIII (inizi)

Arco, Collegiata, manifattura italiana, *pianeta*, sec. XVII (prima metà)

galoni gialli di seta» (A.S.C.A., *Atti dell'Altare di San Bernardino*, Atti sciolti, n. inv. 21).

Ancora collocabili al terzo quarto del secolo due pianete a fondo rosato; la prima (scheda 33) utilizza un prezioso alternarsi di nastri in merletto e volute di fiori policromi con un effetto di particolare ricchezza compositiva; la seconda (scheda 34) si distingue per l'uso di una sofisticata cromia non naturalistica: un largo nastro bordato di merletto con motivo ad intreccio di colore violetto in due toni, si stende sottolineato da mazzolini di fiori bianchi legati da un nastro rigato verde smeraldo. Le anse dei meandri sono ad angolo retto ed il motivo è qui sfruttato confezionando la

pianeta in modo che le volute si incontrino a formare un motivo a losanga. Entrambe sono vicine agli esemplari delle più qualificate manifatture dell'epoca, forse veneziane.

Sempre al Settecento sono ascrivibili due parati bianchi ricamati. Il primo, (scheda 35) completo di stola e velo da calice, è ornato sul verso con ampie volute ricamate in filo d'oro con al centro una melagrana e tralci di fiori in sete policrome in toni spenti, punteggiati in filo d'oro, come pure il gallone, ugualmente ricamato. (Passamani, 1964, p. 55, figg. 29-30). I moduli decorativi, di grandi dimensioni, risentono della tradizione figurativa tardo barocca fusi però ad



Arco, Collegiata, manifattura italiana, *piviale*, sec. XVIII (seconda metà)

Arco, Collegiata, manifattura locale?, *pianeta*, sec. XIX



elementi naturalistici tipici della produzione tessile della metà del secolo; può essere accostato alla pianeta della chiesa di Santa Maria della Steccata in Parma (Fornari Schianchi, a cura di, 1991, pp. 161-2, scheda 88). La seconda, completa di stola, è ornata con tralci floreali in sete policrome di tono brillante, intrecciati e rifiniti in filo d'oro (scheda 36). Questa particolare tipologia ci pare possa essere inserita nel repertorio decorativo settecentesco, con significativi punti di contatto con esempi di ambito viennese o, più in generale, austriaco. Simile è il ricorrere del motivo a fiori isolati, o a gruppi ben separati su fondo omogeneo; l'utilizzo di essenze esotiche, forse ispirate ai cotoni

stampati indiani dai colori vivaci; il gallone stesso, eseguito a ricamo in filo d'oro, pare simile, nell'intreccio di un ramo liscio con uno ornato di foglie, ad esemplari settecenteschi sicuramente provenienti dalla corte austriaca: si veda il gallone del parato a fondo bianco eseguito a Vienna intorno al 1765 dall'imperatrice Maria Teresa per la cappella Palatina di Firenze (Orsi Landini, 1988, pp. 44-45); si possono confrontare inoltre, per l'uso della stessa tipologia di fiori e per l'analoga disposizione, due pianete ricamate della cappella di corte di Innsbruck (R. e K. Oettinger, 1986, pp. 182-183, figg. 229-230), datata 1778 la prima, con le iniziali di Maria Teresa, eseguita dalla stessa impera-

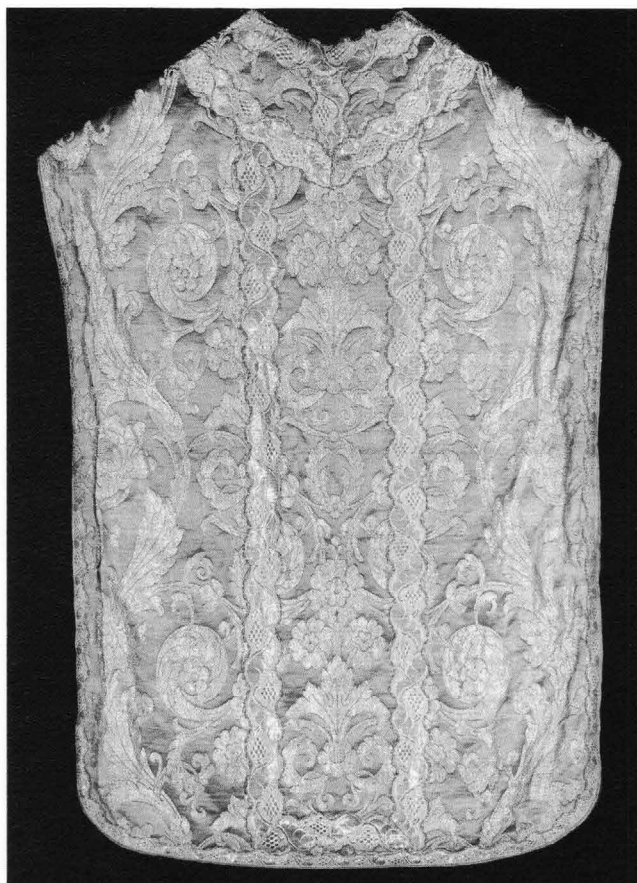
trice, del 1781-83 la seconda, opera della principessa Elisabetta, entrambe espressione di questo ben preciso gusto autonomo, che possiamo definire di corte. Altri esempi improntati a questi stessi modelli e canoni stilistici sono in Friuli, a Gorizia (Bellina, 1990, pp. 95-108). La pianeta, che riteniamo, dopo queste considerazioni, di poter assegnare all'ultimo quarto del secolo XVIII, è contrassegnata dallo stemma dell'arciduca d'Austria Alberto, (Vienna 1817 – Arco 1895), che la donò, presumibilmente curandone il restauro, durante la sua lunga permanenza in città, a partire dagli anni '70.

È da considerare ancora un parato ricamato su raso bianco, completo di piviale, pianeta, due tunicelle, due veli da calice, stola, busta, ornato con un disegno simmetrico di grandi dimensioni a volute in filo d'oro con fiori e frutta in sete policrome. Il ricamo riprende i motivi appartenenti al lessico tardo barocco, ma l'esecuzione piuttosto sommaria degli ornati vegetali, nonché l'eccessiva decorazione priva della leggerezza e finezza settecentesche ci suggeriscono una datazione piuttosto avanzata, all'Ottocento, opera forse di maestranze attive localmente.

Le stesse considerazioni critiche si possono suggerire per il parato liturgico, completo di tutti i suoi pezzi, in raso rosso broccato in filo d'oro, in cui vengono ripresi i motivi decorati di grandi dimensioni tipici dei tessuti barocchi: motivi a serpentina in foglie di acanto, girali di foglie.

Si ha notizia (A.S.C.A., *Entrate e spese dell'altare di San Bernardino*, n. inv. 20, carta volante inserita in ultima di copertina), in una nota datata 13 giugno 1840 dell'acquisto «dal Signor Don Angelo Tavernini di Dro di una paramenta di broccato d'oro per l'importo di fiorini 48» che va forse identificata con questa.

Di notevole interesse storico, anche in mancanza di un riscontro tra i tessili della Collegiata, è la nota conservata nell'Archivio Parrocchiale (A.P.A., *Collegiata...*, n. inv. 39) di data 14 aprile 1834 che ricorda il «contratto con Giacomo Bugoloni damascaro di Riva per un parato di damasco ordito seta uguale a quelli della chiesa di Riva, con in cima una capa tessuta gialla secondo il disegno».



Arco, Collegiata, manifattura italiana? *pianeta*, sec. XIX.

Arco, Collegiata, manifattura francese Velo da Calice, sec. XVIII (3° quarto).



24. Croce astile

MANIFATTURA DI VENEZIA

Secolo XVII (datata 1675)

Argento: 93,5 x 50,6

Sul nodo: MDC/LXX/V; stemma della Comunità di Arco;

punzoni: «GB» entro profilo quadrilobato e leone di San Marco.

Lo stelo è ornato con motivi floreali stilizzati su fondo ad arabesco: il nodo, con quattro testine d'angelo a tutto tondo e festoni di fiori e frutta, ha un medaglione con l'immagine della *Vergine col Bambino* tra due archi, emblemi della Comunità di Arco. Sul recto sono effigiati il *Crocefisso* al centro e, sui bracci *San Pietro* a sinistra, forse *Sant'Apollinare* in alto, *San Pietro d'Alcantara* a destra, *la Madonna* in basso; sul verso la *Vergine Assunta*

al centro, *San Bernardino da Siena* a sinistra, *San Paolo* in alto, *Sant'Antonio da Padova* a destra, *San Giovanni Battista* in basso. Di ottima fattura, va inserita nell'ambito di un persistente gusto manierista ancora vivo nell'oreficeria veneziana a tutto il Seicento.

La croce, come indica il bollo di garanzia territoriale, il leone di San Marco, è opera di argentiere veneziano che non ci è noto. Il punzone «GB» (Pazzi, 1990, p. 66 n. 98) va

riferito al controllore di zecca Gaspare Balbi aiutante del padre Giacinto nel 1658 e documentato poi fino al 1693 (Pazzi, 1992, com. or.).

Sul nodo c'è la data 1675 e lo stemma della Comunità di Arco, che evidentemente commissionò la croce.

df..

Bibliografia:

PASSAMANI, 1964, p. 51, n. 44, fig. 24; Mitteilungen.... 1917, p. 200.





25. Serie di sei candelieri

MANIFATTURA DI AUGSBURG: PHILIPP JACOB IV DRENTWETT

(Augsburg 1646 - ivi 1712)

Secolo XVIII (databili 1705)

Argento sbalzato, fuso: 60,5 - 55,5

Sulla base, entro medaglione: *Giovanni Battista Antonio Conte di Arco Canonico e Custode della Metro/politana di Salisburgo et Archdiacono della Cattedrale di Trento*. Al centro dell'iscrizione stemma nobiliare d'Arco.

Punzoni: «PID» entro profilo ovale e bollo di controllo di Augsburg del 1705.

I candelieri sono a base triangolare, con tre testine d'angelo a tutto tondo lavorate a fusione, poggianti su piedini a sfera; sulle facce monogrammi di Gesù, Maria e stemma d'Arco con iscrizione dedicatoria. Le forme sono scandite da un motivo godronato cui è accostato un esile tralcio fitomorfo liscio su fondo puntinato.

Sono opera di Philipp Jacob IV Drentwett, nato ad Augsburg nel 1646 circa, maestro nel 1682, ivi morto nel 1712 (Seling, 1980, III, p. 250, n. 1787). Il punzone di controllo della città corrisponde al

1705 (Seling, 1980, III, p. 23, nn. 163 e 164). Sulla base sta lo stemma nobiliare del Canonico Giovanni Battista Antonio d'Arco, nato nel 1646, morto a Salisburgo nel 1722, e sepolto nella chiesa delle Grazie ad Arco nell'anno successivo.

df.

Bibliografia:

Mitteilungen..., 1917, p. 200; PASSAMANI, 1964, p. 50, n. 43; DEGLI AVANCINI, 1989, p. 398.





26. Ostensorio

MANIFATTURA DI AUGSBURG:IGNATIUS CASPAR BERTHOLD
(AUGSBURG 1719 ca.- 1794)

Secolo XVIII (databile 1761-1763)

Argento dorato, perle, diamanti, smeraldi: 68 x 25

Sotto la base: *Georgius Comes Arcensi Ecclesiae usum fructum Successoribus et Familiae Suae⁹ proprietatem donavit, 1763*; placchetta con stemmi nobiliari d'Arco e Hardegg;

punzoni: «IC/B» entro profilo a cuore, bollo di controllo territoriale di Augsburg del 1761 - 1763.

La base è ovale, rialzata partita in quattro scomparti con motivi rococò e simboli eucaristici: spighe, uva, rose. Il nodo è a vaso con anello bombato. La teca, a cartella sagomata con raggiera, è ornata con un ricco intreccio di elementi di gusto rococò, simboli eucaristici, ornati floreali punteggiati da pietre preziose; al centro il *Padre Eterno benedicente con la colomba* e, sulla sommità, la croce. L'ostensorio è opera dell'argentiere Ignatius Ca-

spar Berthold nato ad Augsburg nel 1719 ca. maestro nel 1750 e qui morto nel 1794 (Seling, 1980, III, p. 394, n. 2405/i) e reca il punzone territoriale relativo al 1763, anno della donazione (Seling, 1980, III p. 26, n. 243) per opera del conte d'Arco Giorgio. Si sa da una lettera conservata nell'Archivio Comunale di Arco (A.S.C.A. *Libro XXXIX*, n. inv. 1, c. 77), che il dono era destinato «... all'ornamento ed adorazione del SS.mo Sacramento» della chiesa

collegiata, riservandone però la proprietà a se ed ai propri eredi, come recita l'iscrizione.

Sotto la base è saldata la placchetta con gli stemmi nobiliari d'Arco e Hardegg.

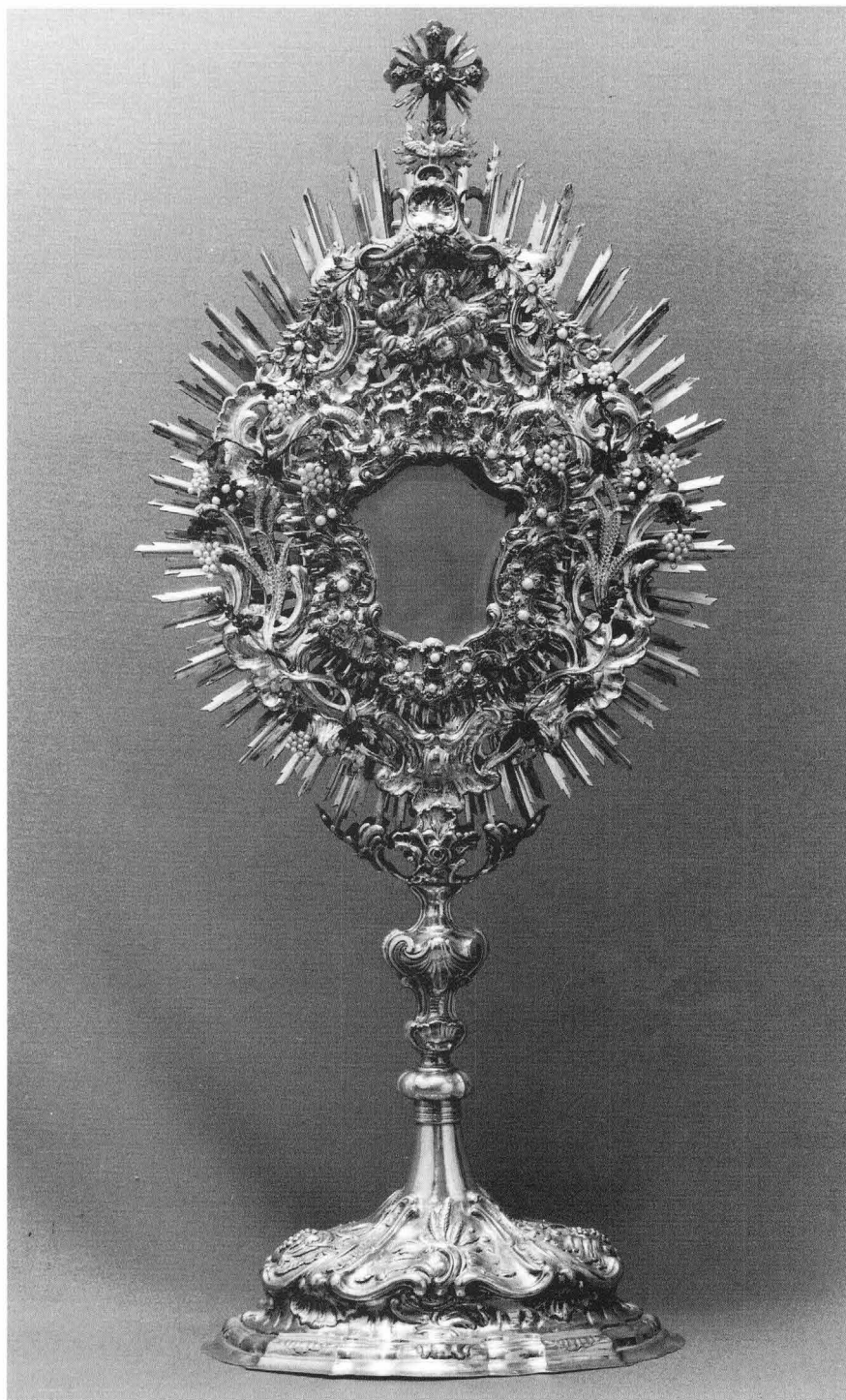
d.f.

Bibliografia:

Mitteilungen... 1917, p. 200.

PASSAMANI, 1964, p. 44, n. 16, fig. 17;





27. Calice

Attr. MANIFATTURA DI AUGSBURG:

IGNATIUS CASPAR BERTHOLD

(Augsburg 1719 ca.- ivi 1794)

Secolo XVIII (databile 1778 ca.)

Argento dorato, diamanti, perle, smeraldi: 26 x 16,6 x 9,5

Sotto la base stemmi nobiliari di Giorgio d'Arco e della Contessa di Hardegg.

Privo di punzoni.

La base è a profilo mistilineo, a gradini, bombata al centro con ornamenti del repertorio figurativo rococò nelle sue forme decorative più pacate. Fra volute contrapposte sottolineate da perle, diamanti, smeraldi, stanno cartocci con le cornici asimmetriche con al centro simboli eucaristici; sotto il nodo, a vaso, un festone d'alloro che prelude ai motivi del neoclassicismo. Gli stessi ornati sono ripresi nell'ampio sottocoppa. È privo di punzoni, ma

evidenzia strette affinità con la produzione di Augsburg: è opera presumibilmente dello stesso Ignatius Caspar Berthold, nato ad Augsburg nel 1719 circa, maestro nel 1750 e morto nella stessa città nel 1794 (Seling, 1980, III, p. 394 n. 2405) che nel 1763 eseguì per la stessa committenza l'ostensorio (vedi scheda precedente). Sotto la base una placchetta reca incisi anche qui gli stemmi di Giorgio d'Arco e della moglie contessa di Hardegg.

L'archivio parrocchiale (A.P.A., *Collegiata...*, n. inv. 39, c.s.) conserva una nota dell'Arciprete Francesco Santoni relativa alla donazione del calice fatta il 17 ottobre 1778, in memoria della defunta contessa e consacrato dal figlio Giuseppe vescovo di Königsgratz.

d.f.

Bibliografia:

Mitteilungen....1917, p.200; PASSAMANI, 1964, p. 41, n. 1, fig. 13.





28. Coppia di reliquiari

MANIFATTURA DI MANTOVA

Secolo XVIII (datati 1763)

Lamina d'argento sbalzata su sagoma lignea; 74,2

Sulla base, entro cartella: ANNO/DNI/MDCCLXIII

sul verso: EX.LEGATO.URSINAE.EX.COMI./TIBUS.ARCI QUAE/
NUBENS.IN.PAR/TINAM.TRANS/IT FAMILIAM.

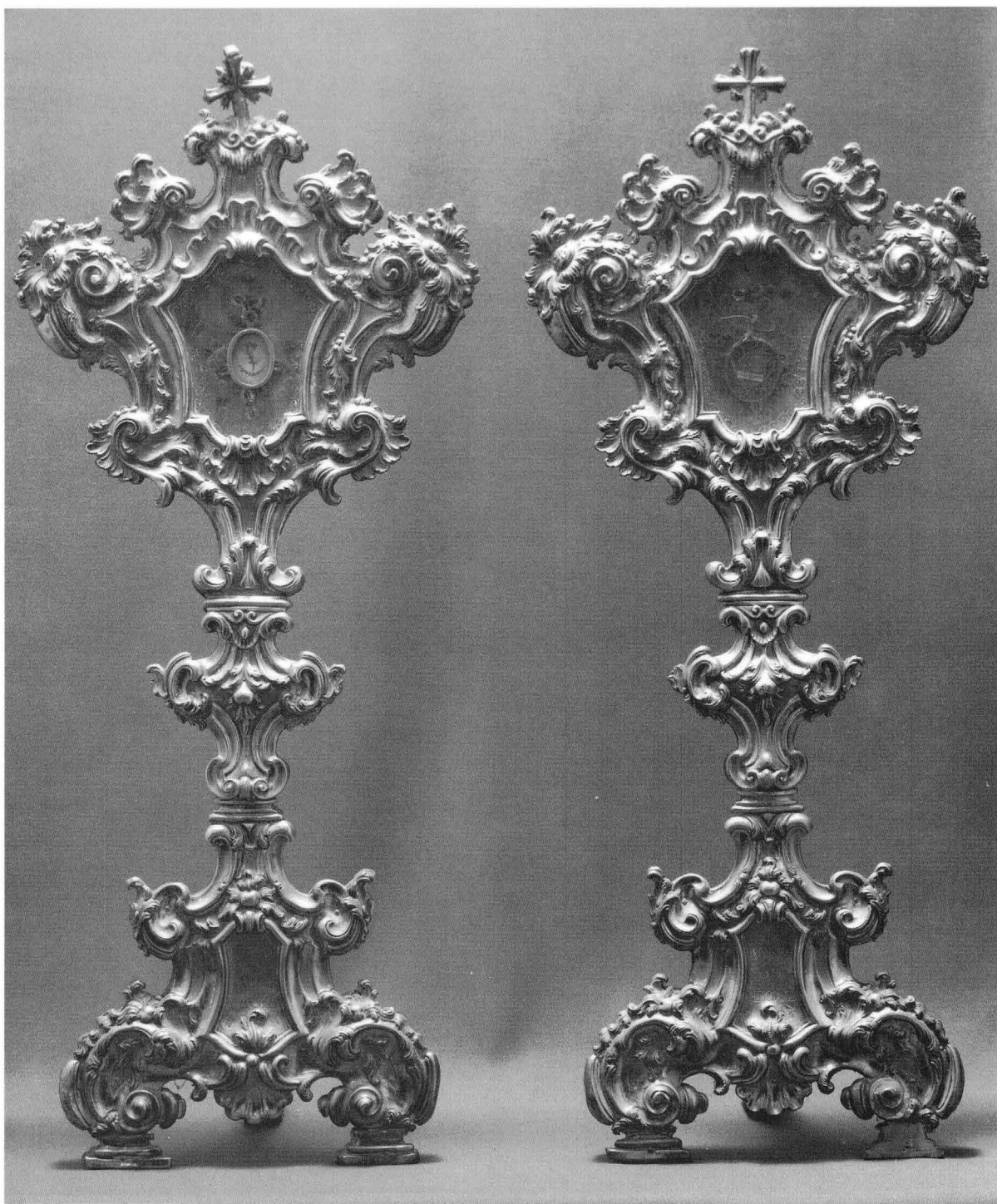
Punzoni: bollo territoriale di Mantova, «SIC» entro profilo rotondo,
aquila? entro profilo ovale.

I reliquiari sono caratterizzati da un'esuberante decorazione a volute, riccioli, foglie di acanto, grandi fiori forse papaveri, conchiglie. Appartengono ad una manifattura mantovana come testimoniano il punzone della zecca, la pisside riproducente il reliquiario del Preziosissimo Sangue di Cristo, venerato nella chiesa di Sant'Andrea di Mantova, il motto SIC (Sanguis Iesus Christi) punzone personale del bollatore ufficiale a partire dal 1661 (Bazzotti, 1986, pp. 136-138) ed infine un'aquila, o, come suggerisce Ugo Bazzotti (1992, com.or.) una fenice, presumibilmente l'insegna della bottega orafa. La donatrice, come recita l'iscrizione è Orsina d'Arco, che donò i reliquiari nel 1763 in occasione del suo matrimonio con un nobile Partini.

d.f.

Bibliografia:
inediti





29. Serie di tre cartegloria MANIFATTURA DI MANTOVA

Secolo XVIII (settimo decennio)

Lamina d'argento sbalzato su sagoma lignea; la maggiore: 75,5 x 62;
le minori: 46,5 x 42

Punzoni: bollo territoriale di Mantova, «SIC» entro profilo rotondo,
aquila? entro profilo ovale

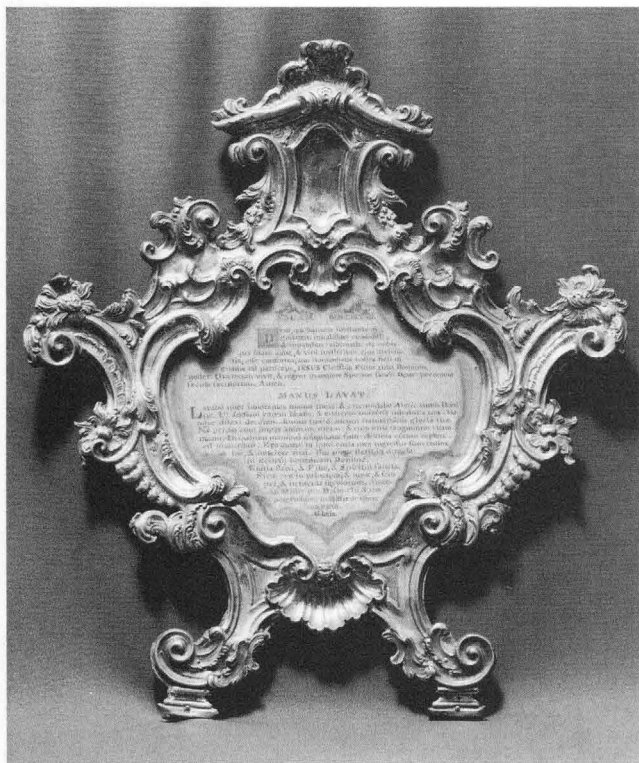
Appartengono alla stessa bottega mantovana che eseguì i reliquiari donati nel 1763; sono decorate con gli stessi motivi tardo barocchi diffusi in ambito lombardo a carattere vegetale, volute, conchiglie, riccioli; sulla sommità è posta una cartella sagomata entro cui sta, nella maggiore, una piccola scultura

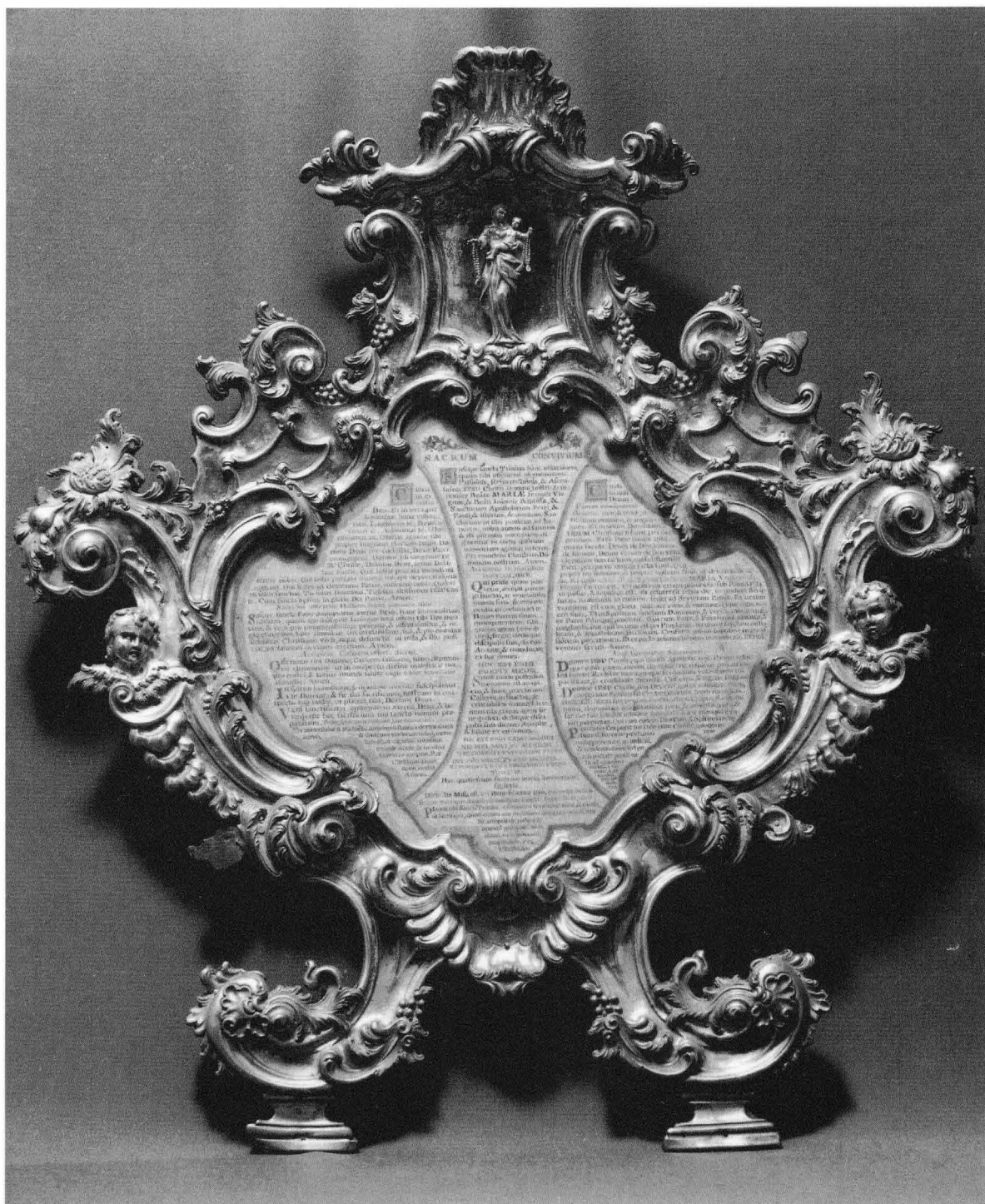
dorata raffigurante la *Madonna del Rosario*. Conservano all'interno le stampe originali acquerellate.

d.f.

Bibliografia:

PASSAMANI, 1964, p.49, n. 36, fig.25.





30. Calice

Attr. MANIFATTURA RIVANA

Secolo XVIII (seconda metà)

Argento sbalzato parzialmente dorato; 25,6 x 18,8 x 9,4

Punzoni: sul bordo di base, ripetuto due volte «GT»
entro profilo rettangolare

La base è a profilo mistilineo, rialzata, con ornati di gusto rococò che si alternano a riccioli, cartelle lavorate ad intreccio su cui sono placchette raffiguranti simboli eucaristici. Il nodo ed il sottocoppa riprendono i motivi della base. Il punzone reca le iniziali dell'autore, «GT» orefice presumibilmente attivo localmente, che si riferisce nel proprio repertorio figurativo ad esempi e modelli di ambito lombardo e bresciano in particolare. È da ritenere dello stesso orefice che sigla la navicella datata 1757 ed il turibolo nella parrocchiale di Riva del Garda (Giacomelli, in Botteri, a cura di, 1989, pp. 166-7), forse il Giacomo Torre documentato nel 1815 (Floris, in Botteri, a cura di, 1989, pp. 146-48).

d.f.

Bibliografia:

PASSAMANI, 1964, p. 42, n. 4, fig. 16.





31. Croce pettorale

MANIFATTURA TIROLESE

Secolo XVIII (ottavo decennio)

Oro? croce: 8 x 6; fermaglio: 1,8 x 2

Sul verso: F.S. uniti in monogramma e A./P.

La croce è ornata sui bracci con fiori: rose, tulipani, peonie lucidi su fondo satinato; sul recto, al centro, entro una cornice ondata l'effigie della *Vergine Assunta*, titolare della chiesa; sul verso il monogramma FS; un fermaglio lavorato a giorno la completa.

Non reca nessun punzone che possa suggerire la manifattura di provenienza, ma ci pare significativa l'aderenza ai moduli formali del tardo rococò tirolese e tedesco; non è da escludere un valente argentiere locale che comunque si ispiri a quell'ambito culturale seguendo modelli codificati largamente diffusi. Una nota del 4 aprile 1764 (A.C.A.T., *Atti Civili* 1350, a. 1764, c. 52 r.) registra il permes-

so per l'Arciprete di fregiarsi, per distinguersi dai canonici, di «una croce senza smalto col'effigie del titolare della Chiesa». La croce compare nei ritratti degli arcipreti di Arco a partire da quello di Francesco Santoni, arciprete dal 1774 al 1795, eseguito da Giovanni Battista Lampi e databile al 1776-7. Il monogramma sul verso va quindi, con tutta probabilità, così sciolto: «*Franciscus Santoni Archi Presbyter*» puntualizzando la sua datazione all'ottavo decennio del secolo.

df.

Bibliografia:
inedito



32. Paramento liturgico composto da pianeta, stola, manipolo, velo da calice e busta

MANIFATTURA FRANCESE?

Secolo XVIII (3° quarto)

pianeta: 112 x 68,5; stola: 211; manipolo: 84,5; velo da calice: 54 x 51; busta: 20,3 x 30; misure gallone: 2; fodera in cotone giallo.

Taffetas liseré broccato: fondo taffetas prodotto da un ordito e da una trama in seta azzurro acqua; disegno ottenuto per trame liserées e per trame broccate in seta rossa, viola e verde.

l.c.

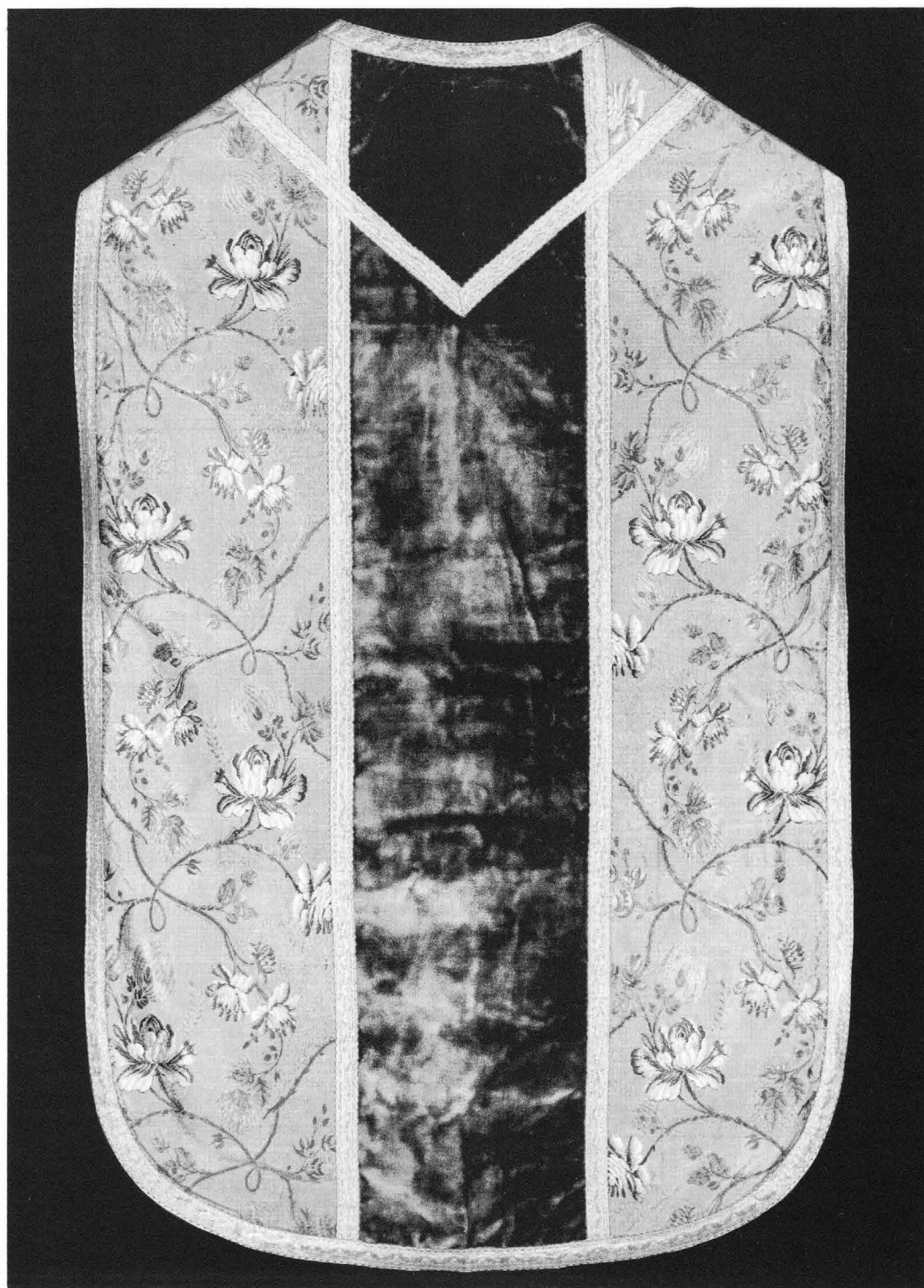
Al Settecento appartiene questa singolare interpretazione, collocabile intorno alla metà del secolo, del motivo a *meandro*: il fondo in taffetas azzurro è percorso da nastri in trina della stessa cromia del campo: sul tutto si snodano e intrecciano esili tralci di rose di vario colore: arancio, rosso, rosa. Esempi molto simili, forse di provenienza francese, sono a Siena (Pallavicino, a cura di, 1986, p. 179 n. 79 e fig. 79) e nella raccolta Zegna (Buss, 1991, p. 52 n. 3).

Lo stato di conservazione è discreto: la colonna centrale della pianeta è stata sostituita con velluto tagliato azzurro e la parte anteriore presenta degli allentamenti della trama.

Il gallone, recente, in filo d'oro, ha un motivo a serpentina.

d.f.

Bibliografia:
Inedito.



33. Paramento liturgico composto da pianeta, due tunicelle, due stole, tre manipoli

MANIFATTURA ITALIANA

Secolo XVIII (3° quarto)

pianeta: 105,5 x 70,5; tunicelle: 101 x 122; stole: 192;

manipoli: 81,5; foderà in rasatello di cotone giallo oro.

Taffetas rigato lanciato e broccato: fondo taffetas rigato in ordito, prodotto da una trama in seta rosa scuro e da un ordito in seta rosa scuro e viola; disegno ottenuto per trame lanciate in seta bianca e trame broccate in sete policrome e argento lamellare.

l.c.

Il motivo decorativo, di particolare ricchezza, è costituito da una delle numerosissime varianti di meandro caratterizzate dall'uso di nastri di merletto. Su un fondo rosa antico scandito da coppie di bande violacee, si alternano due differenti nastri di pizzo bianco (a doppio ventaglio il primo, dai bordi lisci il secondo) broccati d'argento e intrecciati a serti di fiori policromi resi in modo naturalistico. Tra un'ansa e l'altra sono collocati piccoli mazzi di fiodalisi broccati in filo d'argento. L'uso, sul

fondo, delle bande verticali, le anse meno accentuate dei nastri collocano il tessuto verso il sesto - settimo decennio del Settecento. Il gallone, recente, ha un motivo a losanga.

Lo stato di conservazione è compromesso nella parte anteriore dei parati, a causa di abrasioni che hanno fatto scomparire le trame broccate.

d.f.

Bibliografia:

PASSAMANI, 1964, p. 53.



34. Paramento liturgico composto da due pianete, stola, due manipoli, due veli da calice e busta

MANIFATTURA ITALIANA

Secolo XVIII (3 quarto)

pianeta: 99 x 66; stola: 184; manipoli: 82,5; velo da calice: 59,5 x 61; gallone: 2,8; 1,5; fodera in rasatello di cotone celeste.

Taffetas liseré lanciato e broccato: fondo taffetas prodotto da un ordito e da una trama in seta rosa chiaro; disegno ottenuto per trame lisereés e per trame lanciate in seta bianca e viola e broccate in seta verde e in seta ondata bianca.

l.c.

Su un fondo rosato si stende un motivo a nastro verde smeraldo ornato, a ogni ansa, da un mazzolino di fiori bianchi; a questo si intreccia un altro largo nastro con motivo a grata in due toni di violetto, bordato di merletto bianco. Sul fondo sono disposti dei fiori bianchi e verdi.

Il verso della pianeta è stato confezionato accostando i teli in modo che il motivo a meandro si disponga a formare una losanga. È da sottolineare in questo esempio la ricercata cromia nei colori com-

plementari ed il suo uso non naturalistico. Il gallone, originale, è un merlo a fuselli con motivo a ventaglio, doppio e contrapposto in quello centrale.

Lo stato di conservazione è discreto: i colori sono sbiaditi, la parte anteriore presenta delle sfilacciate.

d.f.

Bibliografia:

PASSAMANI, 1964, p. 53.



35. Paramento liturgico composto da pianeta, stola, velo da calice

MANIFATTURA ITALIANA

Secolo XVIII (metà)

pianeta: 101,5 x 66; velo da calice: 52 x 50; stola: 207; gallone: 3,3; 1,2;
fodera in rasatello di cotone rosso cremisi.

Tessuto ricamato: ricamo riportato su tessuto recente.

Tracce del tessuto originario: gros de Tours di seta avorio. Ricamo eseguito in sete policrome (rosa, viola, azzurro, verde chiaro), oro filato, lamellare, riccio, paillettes e borchie, a punto raso, a punto steso con diversi punti di legatura, a punto erba e a punto pieno.

l.c.

La pianeta è ornata da grandi motivi a volute, simmetrici, confluenti in alto in una melagrana stilizzata eseguiti in filo d'oro lamellare e filato a punto imbottito, stuoia, pieno; a questi si intrecciano serti di fiori lumeggiati d'oro, bacche, rose eseguiti in sete policrome a punto stuoia in toni smorzati; l'effetto scenografico è di notevole ricchezza. Il gallone, ugualmente eseguito a ricamo in filo d'oro è una spirale di foglie intervallate da un piccolo fiore a cinque petali.

Lo stato di conservazione è discreto, poiché è stato operato un trasporto del ricamo su tessuto più recente, tuttavia sono da segnalare sfilacciature e rammendi sulla parte anteriore della pianeta.

d.f.

Bibliografia:

PASSAMANI, 1964, p. 54, figg. 29-30.



36. Paramento liturgico composto da pianeta e stola

MANIFATTURA VIENNESE

Secolo XVIII (seconda metà)

pianeta: 105 x 72; stola: 205; galloni: 3,7; 1,8;

fodera in seta rosso cremisi; sul verso, in basso, stemma nobiliare dell'arciduca Alberto d'Austria.

Tessuto ricamato: ricamo riportato su tessuto recente.

Tracce del tessuto originario: gros de Tours di seta avorio. Ricamo eseguito in sete policrome, oro filato, lamellare, riccio e paillettes, a punto raso, punto erba e punto steso con diversi punti di legatura.

Note: sul retro, in basso al centro, è applicato il doppio stemma, ottocentesco, dell'Arciduca Alberto d'Austria (ricamo in sete policrome, canutiglia e borchie su tessuto imbottito).

l.c.

La pianeta è a fiori di varie specie ricamati a punto stuoia e pieno in toni brillanti e posti su esili tralci ad andamento sinuoso.

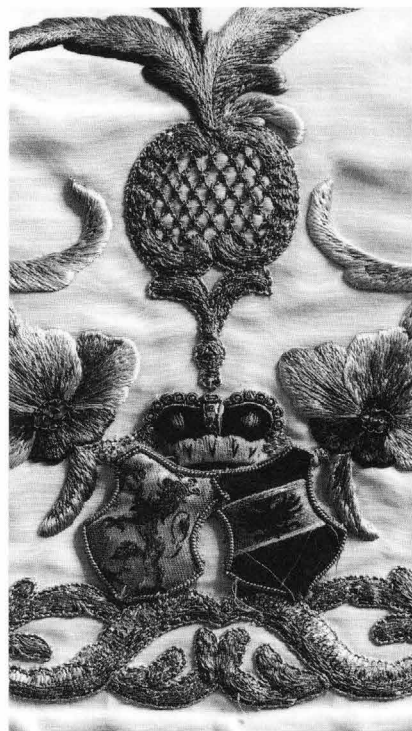
Il gallone è ricamato anch'esso in filo d'oro lamellare e filato con motivo a due tralci intrecciati. Il ricamo è stato trasportato su tessuto più recente, ed è ora in buone condizioni di conservazione.

Gli ornati appartengono al repertorio figurativo settecentesco per la leggerezza delle forme e per il gusto pittoresco dei fiori dalla in-

solita ed esotica tipologia, nella singolare interpretazione offerta nella corte viennese nell'ultimo quarto del secolo. Porta sul verso lo stemma dell'arciduca d'Austria Alberto (Vienna 1817 - Arco 1895), che presumibilmente la fece restaurare negli anni della sua permanenza in città.

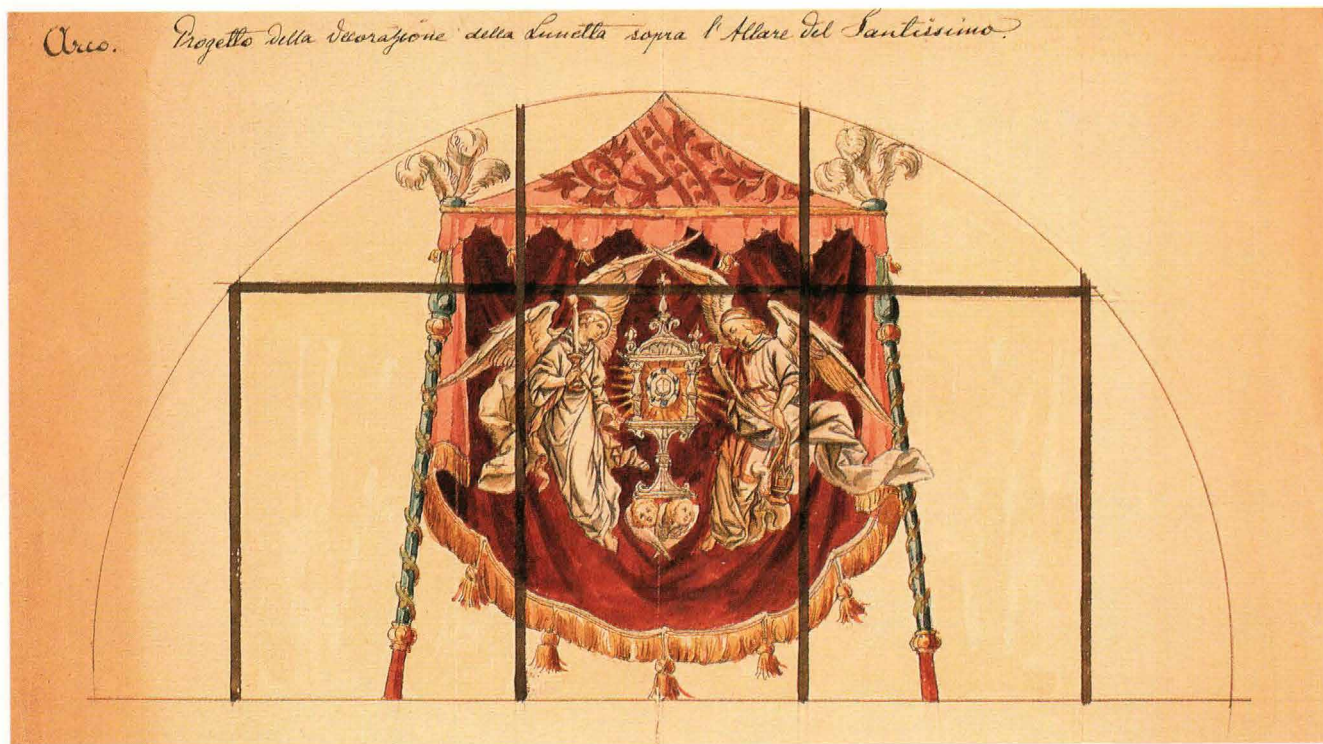
df.

Bibliografia:
Inedito





Bozzetto per la vetrata della Cappella del Santissimo, 1888
(A.S.C.A.).



LE VETRATE

Maria Luisa Crosina

Le finestre della Collegiata procurarono difficoltà non indifferenti per più di un secolo, stando ai documenti degli Archivi parrocchiale e comunale di Arco e alle «Cronache degli arcipreti».

Di certo appare che sia quelle laterali, sia i due finestroni rettangolari del presbiterio, subirono vari rimaneggiamenti prima di assumere l'aspetto attuale che, senza dubbio, è il più rispondente agli intendimenti dell'architetto mirante ad ottenere «*un effetto plastico e volumetrico*» con una sapiente «*distribuzione della luce*» proveniente sia dalle finestre ovali aperte nella volta, sia dalle finestre a semiluna che illuminano le volte a botte delle cappelle «*accentuando le dimensioni in altezza e in larghezza dell'aula centrale*», sia «*dalla finestra della parete di fondo del presbiterio, al di sopra dell'altare maggiore che indica al fedele la meta, il fulcro significativo dell'organismo architettonico*». (AA.VV., 1991, p. 96).

Tra il 1778 e il 1787 si intervenne sulle finestre, in modo diverso e contrario: nel 1778 furono otturati i due finestroni nel coro della Collegiata «*sulla speranza che s'avrebbe lume sufficiente da due finestroni laterali che allora si costruirono*» (Grazioli (a cura di), p. 105): nel 1787, al primo agosto, venne deciso di porre in esecuzione la deliberazione comunale di «*far aprire le quattro finestre della Chiesa Collegiata col ricavato delle grate del vecchio Cimitero...giacché la salute umana ne abbisogna d'un tale vantaggio*» (A.S.C.A., Libro 64, n. inv. 6) e il 9 settembre dello stesso anno troviamo il pagamento di 6 troni a Fortunato Perimpruner «*per aver aperto le otto fenestre della Collegiata a tenore del decreto*». (ibidem)

Prova questa che assai presto erano state apportate modifiche all'edificio, la cui consacrazione risaliva a

solo un secolo prima.

A partire dal 1794 probabilmente tutte le finestre vennero dotate di vetri: difatti il 18 dicembre di quell'anno in consiglio comunale si pone la questione «*che sono avanzati li vetri vecchi della vetriata mezzo rotonda sopra l'altare di San Bernardino in Collegiata, atteso che è stato rimessa di cristali nuovi, perciò si ricerca quid agendum e che sarebbe necessario di far fare la ramata alla nuova cristalata sopra l'altare di San Bernardino per difenderla dai colpi di palone, ed altro, che potrebbero offenderla*» (A.S.C.A., Libro 64, n. inv. 6, 18 dicembre 1794).

Nel luglio del 1814 si ebbe un nuovo ripensamento riguardo ai due finestroni otturati nel 1778: essi furono riaperti «*per un po' di luce*», dotati di inferriate, di ramata, di «*talare*» e di tendine «*che durarono fino al 1850*» (Grazioli (a cura di), p. 105).

Dal recentissimo restauro effettuato dagli architetti Campetti è emerso senza possibilità di dubbio che tali finestroni con l'intervento del 1814 non furono riportati alla loro condizione primitiva, bensì ridotti in altezza e larghezza e abbassati rispetto al piano del presbiterio.

La situazione dei vetri nella Collegiata doveva però essere assai precaria, se nel 1821, durante un grosso temporale estivo con tempesta, vento impetuoso e pioggia dirottissima, «*sotto la messa cantata l'acqua penetrò dal finestrone, bagnò tutto l'altare e perfino l'Ostia consacrata tanto che si dovette consacrare un'altra volta*»; e «*il vento poi danneggiò anche le canne dell'organo*» (Grazioli (a cura di), pp 116-117).

Nel 1864 si procedette a rinnovare un gran numero di vetri in tutte le finestre della Collegiata, giacché da una nota spese presentata da Giovanni Recla, senza

dubbio il vetraio, risulta che si intervenne sia su quelle della navata laterale che sul finestrone sopra l'altar maggiore: furono rimessi 918 tra vetri e cristalli, 10 lastre nelle finestre delle tribune; inoltre si fecero quattro finestrone nuovi che si aggiunsero ai quattro dell'anno precedente, con una spesa complessiva di 113 fiorini e 33 carentani. Da tale nota possiamo apprendere anche i diversi tipi di vetro impiegati: nel terzo altare di destra furono messi cristalli *ottangolati*; nel *terzo sperelo* del quarto a destra vetri rotondi; in altri furono impiegati cristalli insieme a vetri; in altri ancora cristalli, in altri vetri. (A.S.C.A., n. inv. 26, fasc 4).

Fu mons. Eliodoro Degara (1866-1882) «ad avviare la grand'opera di adornare [la Collegiata] con finestre e vetri colorati» (Grazioli, a cura di, p. 210), opera che trovò il suo completamento solo nel primo decennio del '900, essendosi protratta per 40 anni tra continue difficoltà di carattere economico.

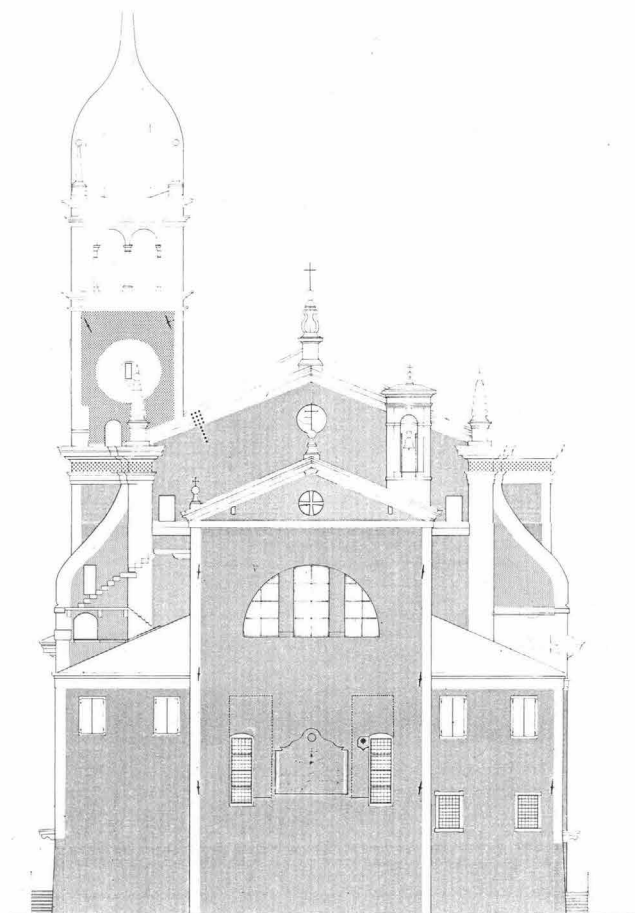
Un ricco carteggio presente nell'Archivio parrocchiale di Arco ci permette di ricostruire la genesi di almeno parte delle vetrature, dandoci modo nel contempo di osservare il carattere molto personale dei rapporti tra il committente e la ditta esecutrice.

Quest'ultima era una fabbrica artigianale assai rinomata che aveva sede ad Innsbruck e della quale appare opportuno dare ora qualche cenno essenziale.

La Tiroler Glasmalerei-Anstalt

La Tiroler Glasmalerei di Innsbruck venne fondata nel 1861 da Albert Neuhauser, Georg Mader e Josef von Stadl, una triade personificante l'armonia intima fra artigianato, pittura, architettura.

Albert Neuhauser (1832 - Innsbruck - 1901), figlio del maestro vetraio Anton Alois, dal 1857 in poi si dedicò a ricerche tecniche per la produzione di vetri dipinti, sperimentandole nel laboratorio paterno. Si riservò la direzione della Glasmalerei, già divenuta assai famosa con le sue prime creazioni e, dopo averne trasportato la sede da Innsbruck a Wilten (1873), le affiancò una fabbrica di mosaico (1877). (Neuhauser, «ÖBL»).



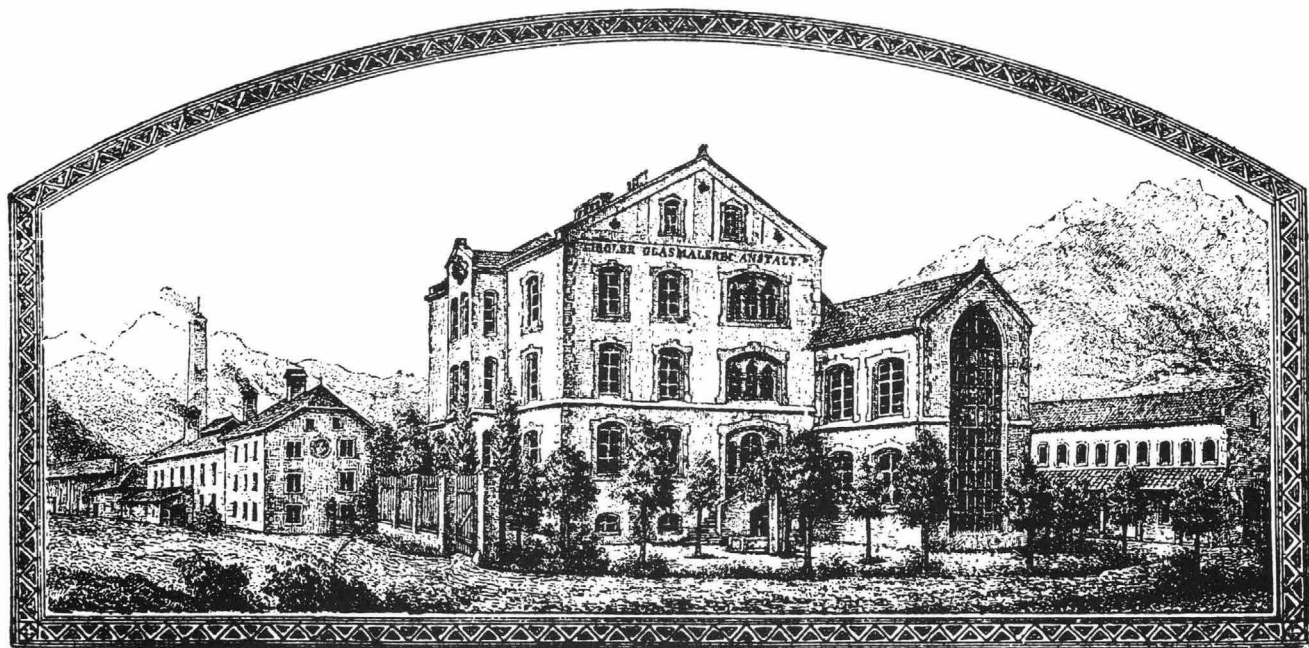
PROSPETTO SUD

● SEZIONE DI INTRADA R. FILM 1054
LEGENDA - FRANCESCO BRIGNETTI
GIOVANNI BRIGNETTI & ARCO

Prospetto sud della Collegiata - ricostruzione grafica dei finestrone primitivi del coro (Architetti Campetti).

Georg Mader (Steinach Tirol 1821 - Gastein 1881), un altro tirolese, fu, nella sua patria, insieme a F. Plattner (Zirl 1823 - Innsbruck 1887) l'antesignano dello stile nazareno che apprese da Iohann Mader, seguace del Führich (Mader, «ÖBL»).

Josef von Stadl (Steinach 1828 - Hall 1893), un architetto diocesano di Steinach (Brennero), cui si devono molte costruzioni in Tirolo, a Bressanone, a Innsbruck, fu l'ideatore di quasi tutte le progettazioni



La Tiroler Glasmalerei-Anstalt di Innsbruck progettata da J. von Stadl.

architettoniche e ornamentali dei primi anni di attività della Casa.

Lo stile quindi che all'inizio contrassegnò le opere e l'impostazione della Glasmalerei fu quello dei Nazareni, il gruppo di pittori tedeschi capeggiati da Friedrich Overbeck (Lubecca 1789 - Roma 1869) che, riunitisi tra il 1810 e il 1815 in confraternita presso il convento di S. Isidoro a Roma, rifiutando la tradizione accademica e l'intellettualismo dei canoni neoclassici propugnavano di contro gli ideali di un'arte intimamente cristiana, ispirandosi ai pittori del '400 quali il Perugino, il Signorelli, il Pinturicchio, il Beato Angelico, il Dürer, fino a Raffaello.

Una pittura colta che vedeva nell'arte un mezzo «per far risonare inni di lode al Signore», come sostenne lo stesso Overbeck, non disdegnando però anche i grandi temi d'ispirazione letteraria, quali la *Divina Commedia*, le *Saghe* nordiche, la *Gerusalemme liberata*, l'*Orlando furioso*. Accanto agli artistici, i Nazareni propugnavano anche ideali di vita: essi «proposero infatti

un modello di vita comunitaria, eseguendo lavori collettivi e richiamandosi alla condizione degli antichi artigiani» (Storia dell'Arte, Electa, 1988, vol. IV, p. 134).

A simili principi si ispirarono i fondatori della Glasmalerei di Innsbruck, un sodalizio di persone concordi nel far rivivere un'arte che aveva avuto il suo massimo splendore proprio nel Medioevo e nel Rinascimento, epoche in cui i pittori nazareni avevano ritenuto di trovar rappresentate e concretizzate nella maniera più sublime e perfetta le loro aspirazioni religiose, artistiche, esistenziali.

Nel 1874 divenne direttore, accanto ad Albert Neuhauser, Albert Jele (1844 - Innsbruck - 1900), storico dell'arte, dottore in filosofia ed esperto della Glasmalerei, figlio di Kasper Jele (Ried 1814 - Innsbruck 1893) pittore che, profondamente permeato dello spirito di Overbeck attraverso l'influsso di Kuppelwieser e di Fuhrich, divenne il più fecondo rappresentante della pittura nazarena nel Tirolo, creando mediante i suoi progetti, lo stile nazareno della pittura

su vetro (K. Jele, «ÖBL»; Wurzbach, *Biogr. Lexikon*).

Albert Jele fu l'anima della Glasmalerei che gli dovette la sua ascesa, fino ad imporsi a livello mondiale con l'apertura delle filiali di Vienna e New York.

La Glasmalerei di Innsbruck, che si avvale dell'apporto di numerosi preminenti architetti e pittori durante tutto il periodo della sua attività (Heinrich von Ferstel, Josef von Führich, Otto Wagner, Clemens Holzmeister, Anton Kolig), ideò vetrate per edifici religiosi e profani di tutti i continenti: ricordiamo ad esempio quelle della *Votivkirche* e di *Santo Stefano* di Vienna; di un gran numero di chiesa cattoliche degli Stati Uniti; altre sono presenti in Svezia, in Bosnia, in Russia, a Singapore, nello Zambesi, in India.

Ancor oggi attiva sotto la direzione di Konrad Mader, pronipote di Georg, la Glasmalerei, riedificata dopo le distruzioni del 1944, si trova in Müllerstrasse 10. Un fornitissimo ed interessante archivio, messo a disposizione degli studiosi dalla squisita gentilezza del proprietario, documenta gran parte della sua produzione, permettendo di ricostituire con grande precisione la genesi delle vetrate da essa prodotte.

Sarebbe assai difficile fornire un elenco completo delle sue opere che si ispirarono allo stile romanico, gotico, tardo gotico, rinascimentale e barocco a seconda lo richiedesse l'architettura della chiesa destinata ad accoglierle, ma dalla pubblicazione di Carl Strompen (Strompen, 1894) relativa al periodo compreso tra 1886 e il 1893 (dove però non compare la Collegiata di Arco) possiamo avere un'idea di quanto essa operasse intensamente e su largo raggio. Assai vasta appare in quegli anni la sua attività oltre che nei domini italiani della Monarchia (Gorizia, Cappella privata Cecconi; Trieste, pitture profane a Palazzo Rittmeier, Camera di Commercio, Palazzo Rally), anche nel Regno d'Italia.

La troviamo presente a S. Angelo di Pieve presso Padova; a Bologna in una cappella privata e a San Francesco; a Gargnano (BS) con delle pitture profane; a Napoli nel Palazzo Sirignano (pitture profane eseguite dalla filiale di Vienna); a Roma nella Scala Regia in Vaticano, nelle chiese del Collegio Sudamericano, delle Sorelle del SS. Cuore del Campo Santo dei Te-

deschi, delle Suore di Carità e al Verano nella Cappella della contessa Celani; a Torino dove lavorò per gli avvocati Cerri.

Nello stesso arco di tempo fornì numerosissime vetrate per edifici sacri e profani dell'allora Tirolo Meridionale, oggi Trentino Alto Adige.

Diamo qui un elenco, così come desunto dalla pubblicazione di Carl Strompen (anni 1886-1893) di vetrate realizzate per il Trentino:

- *Avio*: San Leonardo (mancano altre indicazioni) 1889
- *Casez* (Valle di Non): tre lunette 1893
- *Castel Fondo* (Valle di Non): sei finestre longitudinali ed una longitudinale in grisaglia 1891
- *Cles* (Valle di Non): Parrocchiale: due finestre nel coro e una rosetta, tutte e tre con simboli 1893
- *Creto* (Giudicarie): Parrocchiale: una rosetta in stile romanico 1890; una finestra 1893
- *Malè* (Valle di Sole): Parrocchiale: tre rosette e due finestre longitudinali 1893
- *Povo* (Trento): (mancano altre indicazioni)
- *Rallo* (Valle di Non): sei finestre lunghe e due rosette in stile romanico 1890
- *Revò* (Valle di Non): due finestre nel coro in grisaglia; quattro finestre della navata in grisaglia, un rosone della facciata 1893
- *Rovereto* (Trento): «località vicina a Rovereto»: dodici finestre 1891
- *Salter* (Valle di Non): due *Teppichfenster* 1889
- *Strada* (Giudicarie): Una rosetta in stile romanico 1890
- *Trento*: Duomo: quattro finestre abbozzate, ma non ancora realizzate 1887
- Santa Maria Maggiore: una finestra abbozzata, ma non ancora realizzata 1887
- Istituto dei Sordomuti: sette finestre longitudinali e una rosetta con stemmi per la Cappella in stile rinascimentale 1890
- ? : vetrate a carattere profano
- Per la famiglia Scottoni: tre finestre per stanza da bagno 1892
- *Tenna* (Valsugana) due *Teppichfenster* in stile barocco 1891

Inoltre secondo le schede del Centro di Catalogazione della Provincia di Trento la Glasmalerei viene documentata sotto le voci:

- *Archivio Parrocchiale di Pergine*; V i7 - Manutenzione immobili 1882-1960; Campionario - liste della Tiroler Glasmalerei di Albert Neuhauser, fine sec. XIX; contiene bozzetti per le vetrate.
- *Archivio Parrocchiale di Pergine*; V i10 - Manutenzione immobili; Campionari della fabbrica di vetri colorati di Innsbruck fine sec. XIX. Vetrerie Tirolese (non viene specificato il nome della vetreria).
- *Pinzolo - Madonna di Campiglio*, Chiesa di Santa Maria, serie vetrate datate 1893.
- *Neuhauser Innsbruck* - vetrai XIX sec.
- *San Zeno* (Valle di Non) - Chiesa dei Santi Martiri Anauniesi - serie di sei vetrate datate 1897.
- *Arco* (Trento) - Chiesa di Sant'Anna - vetrata di S. Anna e S. Maria Bambina; databili ultimo ventennio XIX sec. attr.

Dall'Archivio della Glasmalerei risulta che la fabbrica fornì numerose vetrate per edifici sacri e profani della città di Arco; oltre a quelle della Collegiata si menzionano quelle per:

una cappella del cimitero di Romarzollo 1901
Santuario della Madonna di Laghel 1902
Chiesa di S. Giuseppe
un sanatorio 1902
un sanatorio 1904
Hotel Bellevue 1904
Chiesa di S. Anna 1921
Kreuzschwester (S. Pancrazio) 1921

Le nuove vetrate della Collegiata

La prima vetrata realizzata dalla Glasmalerei di Innsbruck nella Collegiata e che costò complessivamente 269.27 fiorini, risale al 1897, così come testimoniato da una lettera con accluso conto del direttore di allora Albert Neuhauser, a mons. Degara (A.P.A., *Collegiata*, n. inv. 39, lettera 14-10-1867, App. Doc. n. XXVII). Non si sa precisamente di quale vetrata si tratti: certamente di quella di uno dei finestrone del presbiterio

poiché nello «Statuto della Collegiata» si trova menzionato che «nel 1868 furono fatte in Innsbruck le finestre colorate ed istoriate pel coro della Collegiata colla spesa di 1000 fiorini» (Chini, 1895 p. 106) e nelle «Cronache degli Arcipreti» relativamente all'anno 1869 si trova annotato che «Sono state fatte le finestre colorate nel presbitero della Collegiata in Innsbruck, che costano fior [ini] a [ustriaci] 1000. Pagati per intero con offerte» (Grazioli, a cura di, p. 180).

Nel 1882 l'arciprete Arvedi (1882-1887) in una lettera al podestà menzionava «tre finestre a colori fornite avanti qualche anno a codesto presbiterio» e inoltre dai documenti dell'Archivio della Glasmalerei di Innsbruck si può desumere che la vetrata dell'Incoronazione di Maria collocata nel 1909, prese il posto di un'altra precedente.

Infatti nel settembre del 1908 l'arciprete Chini, facendo l'ordine definitivo della grande finestra sopra l'altare maggiore, esprimeva il desiderio che i preesistenti vetri ornamentali della lunetta venissero usati e adattati per la Chiesa di Segno, suo paese natale in Valle di Non.

Prova questa che il primo intervento sulle vetrate della Collegiata, quello compreso tra il 1867 e il 1869, interessò tutte e tre le finestre del presbiterio. Questo spiega anche il costo di 1000 fiorini, tramandatoci dalle «Cronache». Purtroppo da nessun documento emerge quali fossero i soggetti delle raffigurazioni, visto che negli Archivi di Arco non sono state rinvenute testimonianze in proposito e che la documentazione relativa ai primi anni di attività della Glasmalerei nel rispettivo Archivio di Innsbruck è andata perduta.

Le nuove vetrate dovettero suscitare polemiche, in quanto l'Arvedi nella stessa lettera riportava di aver fatto notare al signor Neuhauser «la quasi generale contrarietà dei cittadini alle finestre colorate, dopocché le tre finestre a colori fornite avanti qualche anno a codesto presbitero, da questa stessa fabbrica, lo hanno reso troppo oscuro.» (A.P.A. *Collegiata*, n. inv. 39, 4.7.1882).

Giudizio che contrasta con la proposta (1870) di «provvedere di tende le finestre del Presbiterio»

(A.S.C.A., *Atto del Municipio d'Arco*, n. inv. 15, 2.7.1870), messa in atto nel 1872, allorché in Collegiata «furono messe a tutte le fenestre le nuove tendine rosse, che ne tempravano la luce troppo smagliante, e fanno più risaltare le fenestre ai vetri colorate del presbiterio» (Grazioli, a cura di, p. 194).

Nel 1882 il successore di mons. Degara, l'arciprete Arvedi, diede il via a tutta una serie di richieste al Comune e all'Ordinariato vescovile perché «gli otto finestroni a mezza luna, che stanno sopra gli altari laterali» venissero provvisti di vetrate conformi: «Quelle fenestre sono a vetri, o lastre ordinarie, che non impediscono che il sole, col tempo, non danneggi tutto quello che è in chiesa».

Anche l'espediente di mitigare la luce troppo abbagliante con le tendine rosse «è un rimedio molto incomodo e di corta durata» in quanto «obbligherebbe ogni 4 o 5 anni a sempre nuove spese». Del resto «lo stato... di quelle fenestre è tale, che gli sperelli, in qualche parte, minacciano di cadere, e le lastre son tenute insieme con carta, e pezzi di tela incolata». Lo zelante arciprete, avuta assicurazione dal direttore Neuhauser, che l'impiego di finestroni colorati avrebbe «diminuito la luce solo quanto la toglie una tendina bianca, e non di più e ciò colla spesa di poco più di un quinto di quella necessaria per le fenestre a lastre ordinarie», sottopose al podestà il progetto di massima delle vetrate: «I finestroni avrebbero un fondo bianco panna, il contorno sarebbe né colori variato a due a due, in mezzo in alto porterebbero l'arma della città con qualche freggio, il tutto elegante e leggerissimo» (A.P.A., Preventivo Glasmalerei *ibidem*, 4.7.1882. App. Doc. n. XXVIII).

In quanto al finestrone della facciata, quello attualmente rappresentante S.Cecilia, inizialmente era previsto che «fosse ornato d'una Croce ricca con l'Agnus Dei e coi simboli degli Evangelisti sul fondo chiaro d'una bordura colorata» (*Ibidem*).

«Tutte le nove fenestre, compite secondo tutte le prescrizioni d'arte condotte sino alla stazione di Trento, e messe in opera con sperelli di vetro fuso colorito ad olio, costerebbero f[iorini] 270 per cadauna, pari a f. 2430, insieme. Tutto a spese del fabbricatore, meno la condotta dalla stazione di Trento sino al posto». (*Ibidem*).

L'intraprendente arciprete suggeriva anche il modo di procurarsi quella cifra: «accordare ad otto persone o famiglie cristiane cospicue, e benemerite l'onore che sia posto in cambio dell'arma e della città, il proprio stemma o cognome, a condizione che paghino l'importo d'una finestra: quella di mezzo resterebbe in ogni modo pella città; oppure accordare simile onore ad otto Chiese o paesi o ville spettanti alla parrocchia», oppure, ancora, «compita e conlaudata l'opera», il «Comune o i tre Comuni già obbligati... alla manutenzione della Collegiata pagano insieme 600 f. e f.400 la fabbriceria, i rimanenti saranno pagati in quote annuali dalla sola Collegiata, sino all'estinzione del debito totale» (*ibidem*).

Le condizioni di pagamento, così come risulta dal preventivo della Glasmalerei (A.P.A., Collegiata, n. inv. 39, Preventivo 4.7.1882) prevedevano «1000 fiorini all'atto della messa in opera; 1430 fiorini in rate annuali di fior.200 almeno per ogni anno, comprendendo sempre 5% d'interessi per la rimanenza debito». (*ibidem*).

Dal 1882 al 1890, anno della definitiva collocazione delle vetrate della navata, fu tutto un susseguirsi di richieste al Comune e al Vescovado cadute nel nulla, di ricerche per trovare chi fosse disposto ad assumersi parte delle spese, di espedienti anche arditi per reperire il denaro necessario alla realizzazione dell'opera. Il 20 aprile 1884 l'arciprete Arvedi, in una lettera all'on. Civico Magistrato di Arco, denunciava ancora una volta i bisogni della Collegiata, lamentando che: «In vista delle fenestre di questa Chiesa, in parte colorate, in parte no, avanti un anno e mezzo, ho avuto il contento di spedire da Innsbruck un disegno e progetto della fabbrica del signor Neuhauser, anche di questo non ho sentito far cenno» (A.P.A., *ibidem*, lettera 20.4.1884). Prova evidente che la questione vetrate che tanto preoccupava l'arciprete non era egualmente condivisa dal Comune: ma l'Arvedi non demordeva e tornava alla primitiva idea: quella di reperire fondi presso «persone e famiglie cristiane cospicue e benemerite» (A.P.A., *ibidem*, lettera 4.7.1882) o rivolgendosi «ai colti forestieri» che affluivano alla Collegiata.

I primi che acconsentirono a questo progetto furono, come appare dalla corrispondenza (A.P.A., *ibi-*

dem), minuta di Arvedi 5.5.1885), il podestà di Arco, la signora Carlotta de Althamer e il signor Filosi. Infine l'arciprete si decise a ricorrere all'Economato arciduale a Vienna (27.4.1885) per coinvolgere nell'impresa il massimo tra gli ospiti di Arco. Già l'11 maggio Eugen Piret von Bihain, generale di cavalleria e capo dell'Economato dell'arciduca Alberto, dava risposta favorevole corredata da un allegato di 270 fiorini. (A.P.A., *ibidem*, lettera 11.5.1885. App. Doc. n. XXIX).

Nel desiderio di adornare nel modo più degno la sua bella chiesa, l'arciprete Arvedi nel maggio dello stesso anno si prese l'arbitrio di trattenere senza autorizzazione la somma di 349 fiorini, sui 4368 ricavati dalla vendita dello stabile della Garbarie e che avrebbero dovuti essere messi a frutto per intero, tranne 65 fiorini «*corrisposti come compenso al conduttore del fondo per la cessazione dell'affittanza*» (A.P.A., *ibidem*), lettera dell'Ordinariato Vescovile, n.prot. 1494, Amm., 21.5.1885).

Ciò provocò l'insoddisfazione estrema dell'Ordinariato vescovile che pretese di assumere il controllo su tutta la questione finanziaria riguardo all'acquisto delle vetrate e infine diede il permesso per l'esecuzione di solo cinque finestrone rispetto ai nove richiesti. (A.P.A., Collegiata, Lettera dell'Ord. Vesc. , n.prot. 1927, Amm., 22.7.1885).

Fra tanti dinieghi e delusioni almeno una notizia confortante: il 20 giugno 1885 la Civica Rappresentanza decise di stanziare 300 fiorini «*per un finestrone a vetri colorati da collocarsi sopra l'organo...*» dove figurasse «*l'arma della città di Arco*» e nella stessa seduta si diede l'assenso che il vetro sopra l'altare di San Bernardino, del beneficio del quale il Municipio era patrono, fosse pagato coi fondi dell'altare stesso: il tutto «*a condizione che il sistema d'inventriate da applicarsi fosse in perfetta relazione allo stile della Chiesa*» (A.P.A., *ibidem*, lettera n.prot. 1245, 24.6.1885).

Per tre anni la situazione, vista la mancanza assoluta di documenti, dovette rimanere invariata. Solo nell'ottobre 1888, essendo subentrato come arciprete Giovanni Maria Chini (1887-1911), ripresero i contatti con le autorità e i responsabili della Glasmalerei e il

problema delle vetrate giunse, almeno parzialmente, a soluzione nel 1890.

Dopo un sopralluogo di tecnici, si stabilì, «*per dare una maggior ornato*», di togliere i pilastri di muro appoggiati alle finestre in quanto essi erano stati collocati solo «*per rendere più facile, più economica e più forte la immissione dei telaroni*»; veniva sospeso il parere sulla convenienza o non di levare i pilastri del finestrone sopra l'altare maggiore (A.P.A., *ibidem*), lettera di A.Negri n.prot.1982, 8.1.1889). Il Comune fu messo alle strette: in una lettera del 3 ott.1888 la Fabbriceria della Collegiata, riaffrontando l'argomento sull'opportunità di dotare le finestre di vetri colorati gli ricordava che tutti i paesi e Comuni «*essendo comproprietari o almeno interessati alla buona conservazione di quel sacro edificio che solo con uno slancio ammirabile di tutto l'Archese avanti 250 anni è stato innalzato*» avrebbero dovuto concorrere alla sua riparazione. Comunque non si intendeva molestare nessuno, visto che c'erano già donatori che avevano messo a disposizione una certa somma, che la Fabbriceria aveva «*un'altra piccola riserva a questo scopo e si faceva affidamento sulla buona volontà dei cittadini e dei forestieri*; tuttavia si credeva doveroso di esibire a[l]... Comune tutta l'opportunità invitandolo a concorrere. Qualora la sua offerta non fosse minore di 150 fiorini una finestra avrebbe portato lo stemma e la memoria della Comunità. In caso diverso ci si riteneva già autorizzati coll'assenso del Vescovo a fare quanto più di maggior decoro per la Collegiata» (A.P.A., *ibidem*, lettera 3.10.1888).

Il 17 dicembre dello stesso anno, mons. Chini presentava al podestà i disegni delle finestre colorate, pregandolo «*di sottoporli ad una revisione*» e di rimandarglieli «*al più presto possibile con qualche approvazione*» da parte del municipio (A.S.C.A., n. inv. 24, fasc. 5).

Come si può desumere dalla documentazione dell'Archivio della Glasmalerei (A.T.G., Arco, a.1888), tra i disegni figuravano sia quello di S.Cecilia con lo stemma della città di Arco («*Heilige Cecilia mit Wappen*») sia il bel bozzetto conservato nell'Archivio parrocchiale della Collegiata (A.P.A., Collegiata, n. inv. 39) e previsto per la lunetta dell'altare del Santissimo. Raffi-

gurante l'Adorazione dell'Eucarestia («*Santissimo mit adorierenden Engeln in obersten Lunette auf Epistelseite*»), esso avrebbe dovuto essere ordinato in un secondo momento («*Nachträglich*») ma ciò non avvenne e non fu mai realizzato.

Risale a questo periodo il ricco e interessante carteggio intercorso tra l'arciprete Chini e il direttore della Glasmalerei Albert Jele che, oltre a fornirci preziose notizie sull'esecuzione delle vetrate, testimonia come i rapporti tra i due personaggi si facessero via via più personali, fino a trasformarsi in una profonda amicizia, estesa sia ai membri della famiglia Jele che ai più ragguardevoli rappresentanti della Glasmalerei. Dalle lettere emerge che Albert Jele venne più d'una volta ad Arco per «*concertare intorno alle finestre colorate*» (A.P.A., *Collegiata*, n. inv. 39, Lettera di A. Plattner, 10.4.1888), così come mons. Chini si recò al Innsbruck per scegliere gli abbozzi delle vetrate (A.P.A., *ibidem*), lettera di M. Rideli, segretario Tiroler Glasmalerei-Anstalt 17.4.1888).

Nel gennaio 1890 erano ormai state ordinate tutte «*le otto lunette ornamentali della nave cogli occhi di sopra, quattro di cui da ornarsi col stemma dei donatori, una coll'emblema del Nome di Gesù*»; tre sarebbero restate «*aperte*» (vuote) qualora nel frattempo non si fossero trovati nobili donatori (A.P.A., *Collegiata*, (n. inv. 39), lettera di A. Jele, 9.1.1890): il prezzo totale «*ristrettissimo*» accordato dal dott. Jele, trovante ogni pretesto pur di agevolare la Collegiata e l'arciprete, venne concordato in 3280 fiorini con varie facilitazioni di pagamento (A.P.A., *ibidem*, lettera di A. Jele, 9.1.1890. App. Doc. n. XXX).

Da una delle lettere sopraccitate si apprende che un quarto donatore si era aggiunto ai tre personaggi precedenti: si trattava della granduchessa Maria Antonietta di Toscana, vedova del granduca Leopoldo II, che probabilmente proprio in quegli anni aveva fissato, come vedremo, la sua residenza ad Arco. Gli stemmi dell'arciduca Alberto e i due, associati, della Casa di Toscana e di quella di Napoli – infatti la granduchessa era una Borbone-Napoli per nascita e un'Asburgo-Toscana per matrimonio – causarono non pochi disagi ed intoppi agli artisti della Glasma-



Lettera di A. Jele a mons. Chini, 1890 (A.S.C.A.).

lerei che dovettero faticare alquanto per procurarsi degli esemplari più chiari di quelli che erano stati loro inviati su sigillo. Lo stemma su ceralacca dell'arciduca appariva «*liquefatto per l'influenza del sole equatoriale di Arco*», quelli doppi della granduchessa erano tanto poco chiari da rendere «*quasi impossibile*» all'artista araldico della fabbrica «*di dedurne figure esatte*» (A.P.A., *ibidem*, Lettera di A. Jele 27.2.1890). Fu necessario ricorrere a campioni da Vienna e se ciò fu abbastanza facile per lo stemma dell'arciduca, non lo fu altrettanto per quello di Maria Antonietta, ben poco interessata, a quanto pare, ai blasoni della famiglia, sì da essere impossibilitata a dare notizie esatte al riguardo (A.P.A., *Collegiata*, lettera di A. Jele

13.3.1890. App. Doc. n. XXXI). Solo l'intervento di mons. Chini, per ciò che si può desumere dai documenti, riuscì a togliere dall'imbarazzo gli artisti della Glasmalerei, e così nel marzo 1890 si poté mettere mano anche alla vetrata che possiamo ammirare sull'altare di Sant'Antonio, che però venne a costare 100 fiorini in più del previsto, data la grandezza degli stemmi riprodotti (A.P.A., *ibidem*). Il 9 maggio 1890 tutte le otto lunette con i rispettivi occhi facevano ormai mostra di sé nella Collegiata: erano costate 2900 fiorini (A.P.A., *ibidem*, Lettera di A. Jele con accluso conto, 9.4.1890), escluse le spese per il sostentamento dei vetrai inviati a montarle e la differenza della lunetta riprodotte gli stemmi di Maria Antonietta granduchessa di Toscana il cui prezzo fu di 490 fiorini.

Le tre finestre senza stemmi o monogrammi con l'occhio corrispondente vennero a costare fiorini 333 ciascuna; le altre quattro, fiorini 380: quella della Casa d'Asburgo Toscana fiorini 490.

Dal deposito del patrimonio di S. Bernardino furono prelevati 400 fiorini (A.S.C.A., *Atti dell'anno 1890*, lettera di Giustino Bortolotti 18.6.1890) e al pagamento, oltre che i donatori, concorsero numerosi cittadini, ognuno secondo le proprie possibilità.

Negli archivi di Arco non è stato possibile rintracciare alcun documento comprovante la data di esecuzione del finestrone della facciata donata dal municipio, mentre da una nota dell'1888 dell'Archivio della Glasmalerei appare che per la vetrata di S. Cecilia, il cui bozzetto risaliva a quell'anno, ci si riservava di commissionarla in seguito. Nel 1901 Dillitz, un rappresentante della fabbrica di Innsbruck, inviando da Arco una relazione sulle finestre della Collegiata, informava i responsabili della Glasmalerei che «*si devono ancora invetriare la finestra del portale e due del presbiterio*» (A.T.G., Arco, a. 1901) e nel 1908, allorché venne finalmente ordinata la lunetta sopra l'altare, egli, scrivendo ancora da Arco, annotava che «*la vecchia finestra (sopra l'altare) deve essere smontata e inviata a Innsbruck perché deve essere adattata per la finestra della cantoria, le cui misure devono essere di nuovo controllate*». Il 2 gennaio 1909, da uno stralcio di cor-

rispondenza tra Mader e Chini, si apprende che, non potendo adattare i vetri della grande lunetta per la chiesa di Segno, si proponeva che questi venissero usati per la finestra della cantoria, arricchita di un quadro a busto, proposta alla quale l'arciprete, visitando il 18 gennaio la Glasmalerei, dava il suo assenso.

Il 27 aprile si presero le misure per la finestra della cantoria che sarebbe stata provvista di ferri nuovi, ma per la quale si sarebbe utilizzata il più possibile la vecchia finestra del presbiterio, soprattutto per quanto riguardava la bordura.

Fin qui la documentazione della Glasmalerei relativa a quelli anni dalla quale si desume che la prima vetrata di S. Cecilia doveva essere diversa da quella che ammiriamo oggi, realizzata, come vedremo, più tardi.

Per quanto riguarda la vetrata dell'*Incoronazione di Maria* che sostituì quella precedente, essa fu portata a termine nel 1909. Mons. Chini che ne aveva visto il cartone preparatorio durante la sua visita a Innsbruck se ne era dichiarato assai soddisfatto. Il 12 febbraio i vetri erano già tagliati e la finestra era in fase di esecuzione pittorica; il 24 aprile, giorno della visita del vescovo, la bella vetrata faceva mostra di sé nel lunettone del presbiterio. (A.T.G., *ibidem*).

Nell'archivio della Collegiata si conserva la minuta di una lettera di mons. Chini alla regina vedova di Francesco II, Sofia di Wittelsbach: in essa, richiamandosi alla promessa da lei fattagli nove mesi addietro di contribuire a tali spese in favore della Collegiata dove erano conservate le spoglie di suo marito, l'arciprete la informava dell'ottima riuscita del lavoro, ma purtroppo anche del debito di 2500 corone che pesava su di lui, per far fronte ad almeno una minima parte del quale egli aveva dovuto dar mano ai suoi «*piccolissimi risparmi personali*». Perciò le chiedeva di portargli soccorso; in caso contrario, avrebbe cercato «*di soddisfare coll'aiuto del Signore il debito fatto per l'Onore della Casa sua*» (A.P.A., *Miscellanea* 2, n. inv. 57, lettera 1.12.1909). Si ignora se all'arciprete giunse l'aiuto sperato; comunque nel libro cassa della Collegiata, alla data 31 dicembre 1910, si trova la seguente nota: «*Alla Tiroler Glasmalerei a saldo conto fornitura della*

finestra colorata dell'Altar Maggiore pagato a Mons. Arciprete 2500 corone» (A.P.A., Libro cassa 1908-1922, (n. inv. 154)).

Solo pochi anni dopo iniziò la I guerra mondiale e le devastazioni dei bombardamenti non risparmiarono la piana del Basso Sarca: fra gli edifici danneggiati ci fu anche la Collegiata. Alcune vetrate furono lesionate a tal punto da dover essere completamente rifatte, per altre fu possibile il restauro. Tra il 1920-21 per volontà dell'arciprete De Pellegrin si realizzarono ex novo le tre vetrate del presbiterio e quella della cantoria; si reintegrarono parti e frammenti di vetri nelle lunette delle navate, previo invio dei resti ad Innsbruck.

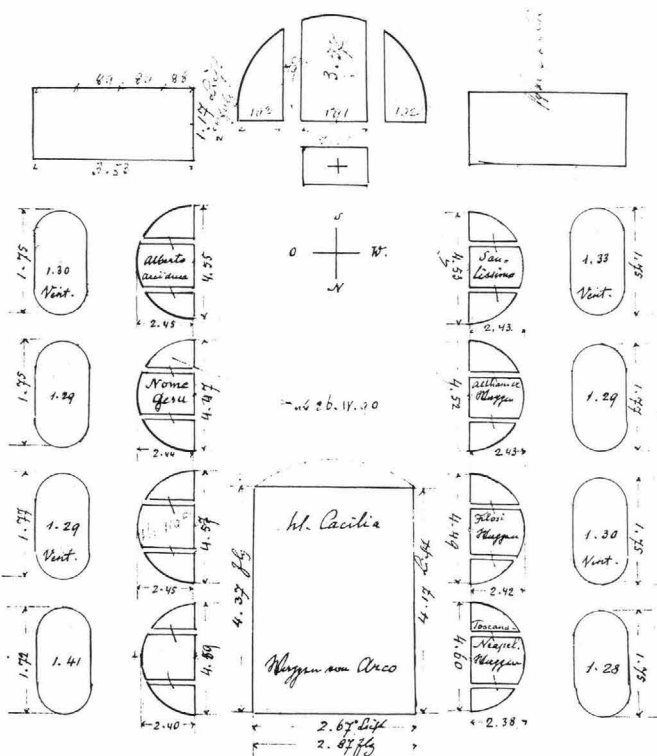
Per l'*Incoronazione di Maria* ci si avvalse dei cartoni del 1909, apportandovi alcune correzioni; per i due finestroni del coro furono predisposti nuovi schizzi e assai probabilmente ciò avvenne anche per la vetrata di *S. Cecilia*. In questo periodo fu realizzata anche la piccola, elegante rosetta della cappella della Madonna all'inizio del lato destro della navata le cui misure furono prese il 20 dicembre 1920. Dopo mesi di varie vicissitudini dovute al clima dell'immediato dopoguerra-Innsbruck era diventata ormai una città di un altro stato-le nuove vetrate furono collocate nella Collegiata nel luglio 1921: quelle di *S. Cecilia* e dell'*Incoronazione* furono giudicate dal De Pellegrin «molto belle, meno *S. Giuseppe* e *S. Anna perché troppo scure*». Giudizio analogo era stato espresso, a proposito delle stesse finestre, come si ricorderà, nel 1869.

I responsabili della Glasmalerei, motiveranno la scelta dei colori affermando di «averle fatte più scure appositamente, perché sono proprio di fronte alla gente nella chiesa». (A.T.G., Arco)

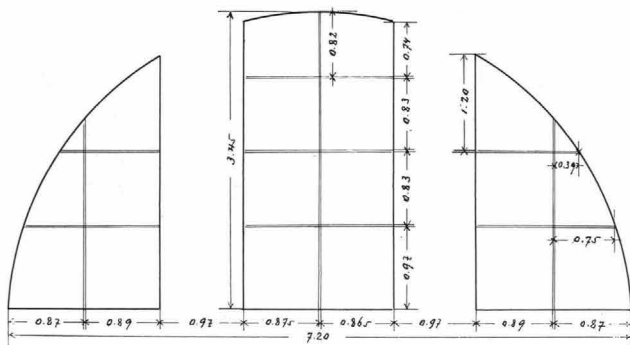
Così si conclude la storia delle vetrate della Collegiata, una storia che ci testimonia l'impegno di tutta la Comunità cristiana presente al Kurort Arco e già annuncia l'avvento di un nuovo periodo.

Descrizione delle vetrate

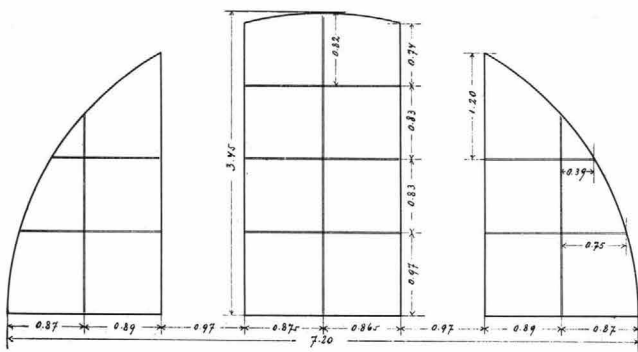
«L'onor. Municipio di Arco per parte sua.... si offrì a sostenere la spesa della Fenestra principale sopra la porta maggiore, e qual patrono del Beneficio di S. Bernardino diè il suo assenso che dai fondi dello stesso sia provvista la fenestra di quella cappella. S.A. il Principe Alberto offrì per la fenestra dell'altare di S. Carlo, la Signora Carlotta de Althamer per quella della Cappella dell'Adolorata il Signor Filosi per una terza» (A.P.A., Collegiata, n. inv. 39, minuta di una lettera di Arvedi 3.10.1888).



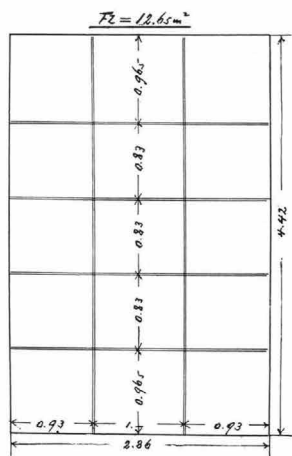
Schema delle vetrate della Collegiata, 1888 (A.T.G.).



Schema della vetrata dell'Incoronazione di Maria, 1909 (A.T.G.).



Schema della vetrata dell'Incoronazione di Maria, 1921 (A.T.G.).



Schema della vetrata di S. Cecilia, 1921 (A.T.G.).

La lettera dell'arciprete ci fornisce la più completa descrizione che possediamo, stando ai documenti diretti, della collocazione delle vetrate nella Collegiata, descrizione che ben concorda con altre fonti e ci permette di affrontare una prima questione: quella relativa ai vetri delle Cappelle del Rosario e dell'Addolorata; lo stesso Arvedi, precedentemente, scrivendo all'Economo dell'arciduca Alberto, si era espresso in modo analogo: il «Signor Podestà ha già promesso la finestra del 2° altare nella parte del Vangelo, la sig. Carlotta de Althamer quella dirimpetto, il Signor Filosi ha consegnato f.270 per una terza finestra...» (A.P.A., *ibidem*, minuta di Arvedi, 5.5.1885). Un terzo documento senza data, ma il più probante perché scritto di pugno da Carlotta degli Althamer, ci dà l'attestazione più sicura; ella infatti «si obbliga di concorrere alle spese del vetro dell'Altare della B.V. Addolorata colla somma di fio. 270» (A.P.A., *ibidem*, lettera senza data, ma con ogni probabilità riferibile al 1885). Queste tre testimonianze, in pieno accordo tra loro e confermate inequivocabilmente da una pianta della Collegiata (1888) conservata nell'Archivio della Glasmalerei di Innsbruck, non ammettono dubbi in proposito: la vetrata della cappella dell'Addolorata avrebbe dovuto fregiarsi dello stemma degli Althamer, i cui rappresentanti ricopero importanti cariche ad Arco nel corso dell'800. Tale famiglia era stata insignita dall'imperatore Rodolfo II (8 sett.1599) del diploma di nobiltà del S.R.I., trasmissibile ai discendenti legittimi d'ambo i sessi attraverso Giovanni «Alheimer» di Arco e suo fratello Giorgio (Guelfi Camaiani, 1964).

L'arciprete Dell'Armi nelle sue memorie le definisce «venuta...dal Primiero» (Grazioli, a cura di, p. 146) e stabilitasi ad Arco nel corso del '700. Lo stemma viene descritto così dal Guelfi Camaiani: «Inquartato, nel 1° e 4° tagliato di nero e d'argento al leone sul nero e rosso sull'argento; nel 2° e 3° di rosso alla banda d'argento. Cimiero: Quattro penne di struzzo, di rosso e d'argento, di nero e d'oro». Tale stemma fu rappresentato sulla vetrata dell'altare del Rosario mentre su quello dell'Addolorata fu invece posta l'arma dei Filosi, altra famiglia nobile residente ad Arco ove sussistono ancora alcuni discendenti.

I Filosi, o de Vilos (Guelfi Camaiani, 1964; Rauzi, 1987) originariamente Tonini, nel '500 fissarono la loro residenza a Mezzolombardo provenendo da Prasò (Giudicarie) e furono insigniti del privilegio di nobiltà nel 1593 da Ferdinando d'Austria. *Antonio Tonini detto Filos ottenne la cittadinanza di Trento nel 1633* (Rauzi, 1987). Lo stemma che si può ancora vedere «*sul muro antistante all'antica dimora dei Filosi in piazza S. Giovanni a Mezzolombardo, a nord della chiesa Parrocchiale*», viene descritto così dal Rauzi: «*Campo dello scudo di nero alla banda d'argento caricata di un leone passante di rosso. Cimiero: Tre penne di struzzo: al centro d'argento, a destra di rosso, a sinistra di nero*» *ibidem*.

Si ignora il motivo dello scambio delle vetrate avvenuto già al momento della loro messa in opera, giacché mons. Chini (Chini, 1895, p. V.) riporta come l'altare del SS. Rosario si distingua per gli stemmi della «*nobilissima famiglia degli Althammer nella finestra*», mentre quello dell'Addolorata sia sovrastato dall'arma dei de Vilos (Filosi).

Il visitatore della Collegiata non può non rimanere colpito dalla bellezza delle vetrate che adornano il presbiterio, la navata laterale e il finestrone della facciata nord della chiesa e che ben s'accordano con l'architettura ancora legata, per certi aspetti, ai moduli rinascimentali. Gli artisti della Glasmalerei, nel progettarle, s'ispirarono appunto al Rinascimento: in particolare per le finestre della navata «*i disegni vengono regolati e redotti a un Renaissance più puro e antico*» (A.P.A., *Collegiata*, n. inv. 39, lettera di A. Jele, 9.1.1890).

Sull'entrata principale della chiesa si può ammirare la vetrata raffigurante *S. Cecilia* (1821) coll'arma della città, poiché offerta dal Municipio di Arco. Essa, contornata su tre lati da elementi architettonici tanto essenziali da risolversi in cornice, nella parte inferiore riproduce un altro basamento di tipo rinascimentale con ai lati due specchiature marmoree sulle quali pende un festone di foglie, mentre al centro si snodano, racchiuse entro una cornice decorata, volute di acanto interrotte, nel centro dallo scudo, dall'arma della città di Arco sormontata da una testina di putto.

La raffigurazione è circondata da una ricca cornice formata da un festone di foglie e di frutta che, sorgendo da due anfore poste simmetricamente ai lati, si riunisce nel centro, al di sotto di una decorazione gemmata: la patrona della musica sacra dalla casta bellezza, il volto contornato da un'aureola di luce e lo sguardo ispirato, siede all'organo; alle sue spalle, elevantesi da un alto basamento marmoreo, un'edicola a colonne corinzie dal fregio della quale scende una tenda trattenuta a un lato da un cordone terminante a nappe. Oltre l'edicola un giardino e, più lontano, un paesaggio delimitato da basse montagne. Dal cielo, solcato da nuvole leggere, un angelo bambino fa discendere un tralcio di rose sul capo della santa sui cui biondi, vaporosi capelli ondulati, spicca una doppia fila di perle. La vetrata, ricca per decorazione e varietà coloristica, notevole per finezza di esecuzione, esprime perfettamente la concezione della musica vista come attività superiore della mente e, con l'introduzione di numerosi elementi naturali, riesce a significare come l'armonia dei suoni corrisponda all'armonia insita nella natura.

La raffigurazione, soprattutto in certi particolari (tenda - pettinatura - drappeggio), si ispira a dipinti barocchi di ambiente bolognese.

Procedendo nella navata troviamo otto vetrate, quattro a destra e quattro a sinistra, ad «ornato romano» e «fondo chiarissimo» (A.P.A., *Collegiata*, n. inv. 39, lettera di A. Jele, 4.7.1882), cinque delle quali con stemma e monogrammi; in particolare dal fondo a destra:

I cappella - Altare di S. Antonio: vetrata recante gli stemmi associati Borbone-Napoli e Asburgo-Lorena, offerta da Maria Antonietta di Toscana

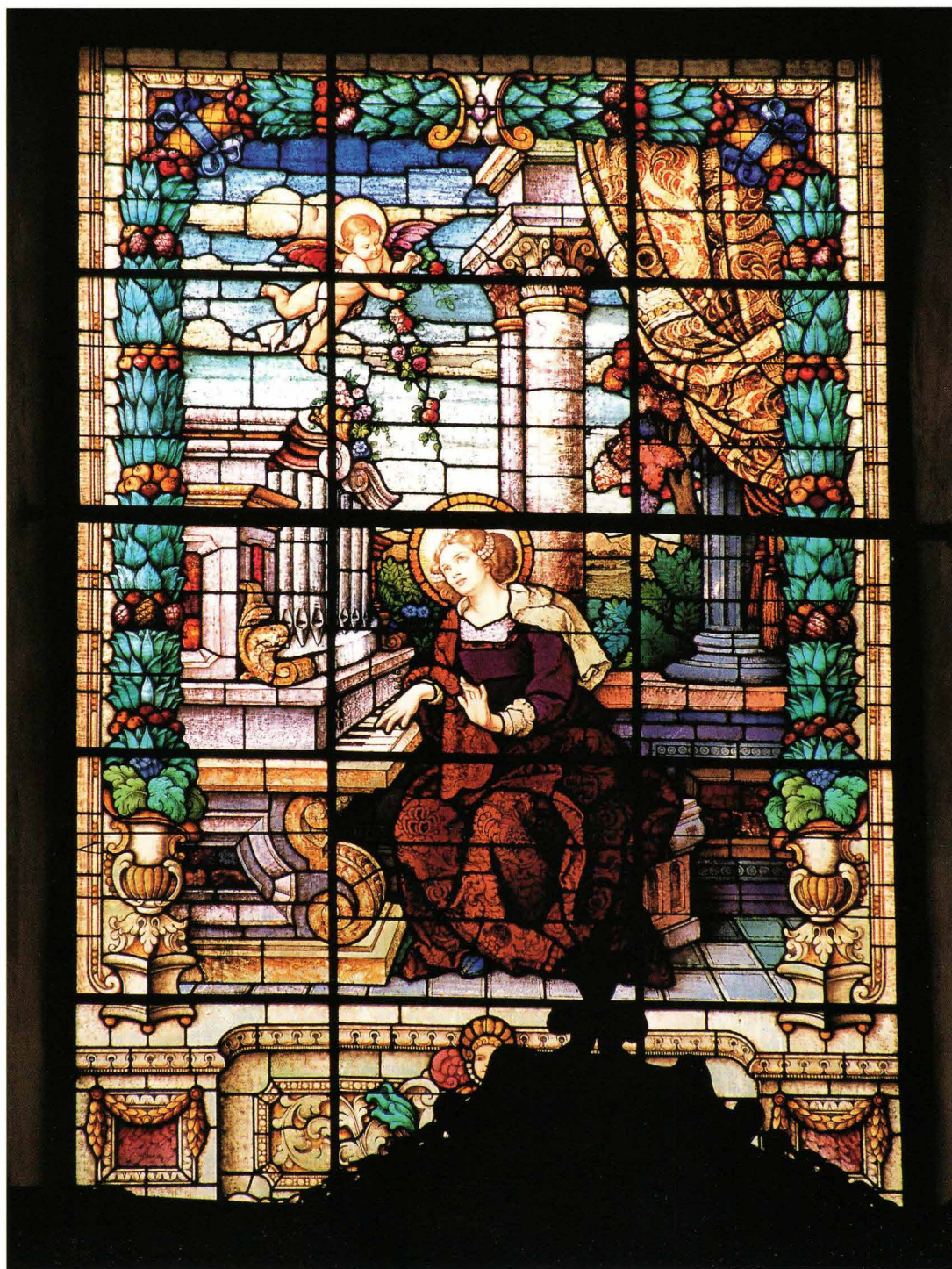
II cappella - Altare del Rosario: vetrata con stemma degli Althammer

III cappella - Altare dell'Addolorata: vetrata con stemma dei Filosi

IV cappella - Altare del SS. Sacramento: vetrata ad «ornato romano» senza figure

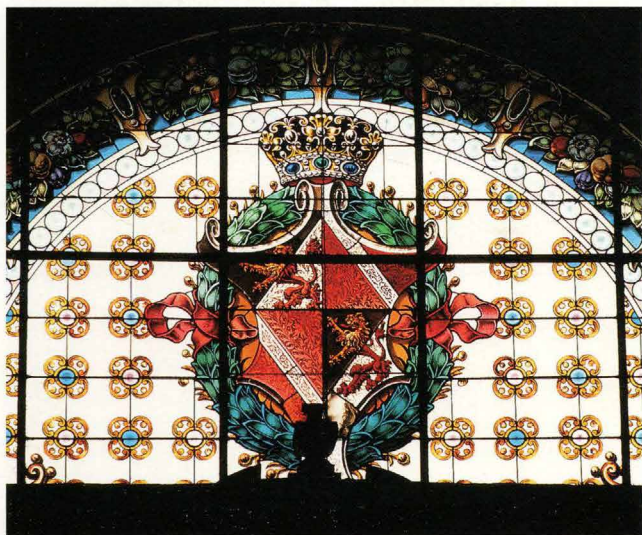
dal fondo a sinistra:

I cappella - Altare di S. Michele: vetrata ad «ornato romano» senza figure

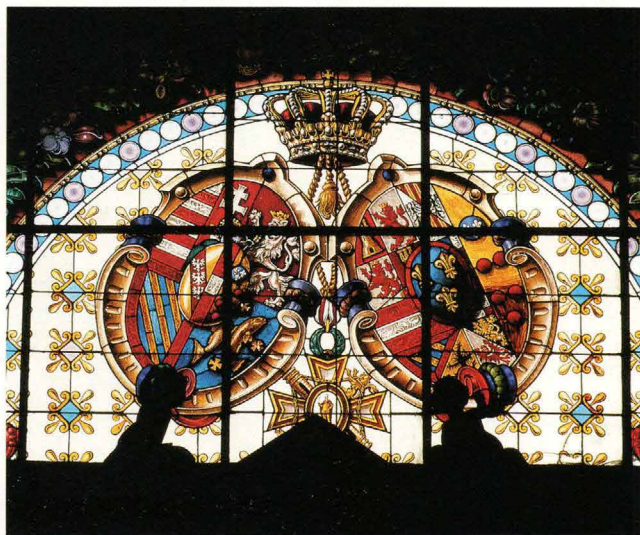


Arco,
Collegiata-vetrata
di S. Cecilia.

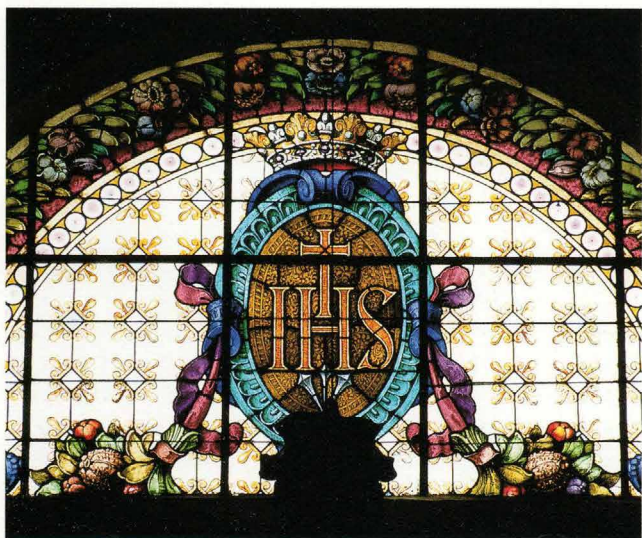
Arco, Collegiata-vetrata con lo stemma degli Althammer.



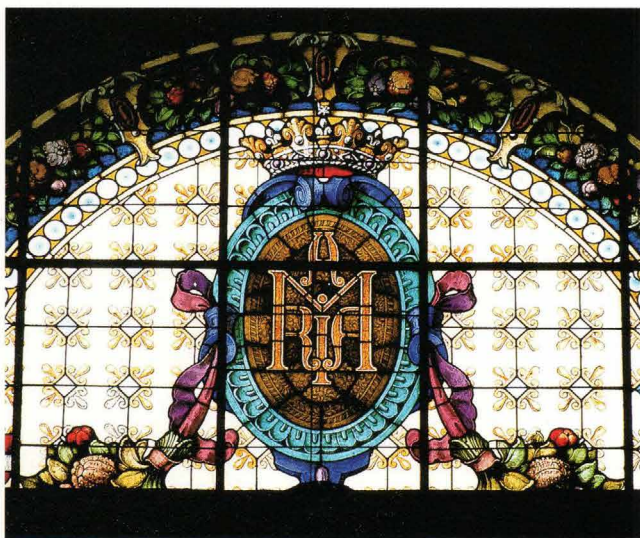
Arco, Collegiata-vetrata con gli stemmi Barbara - Napoli.

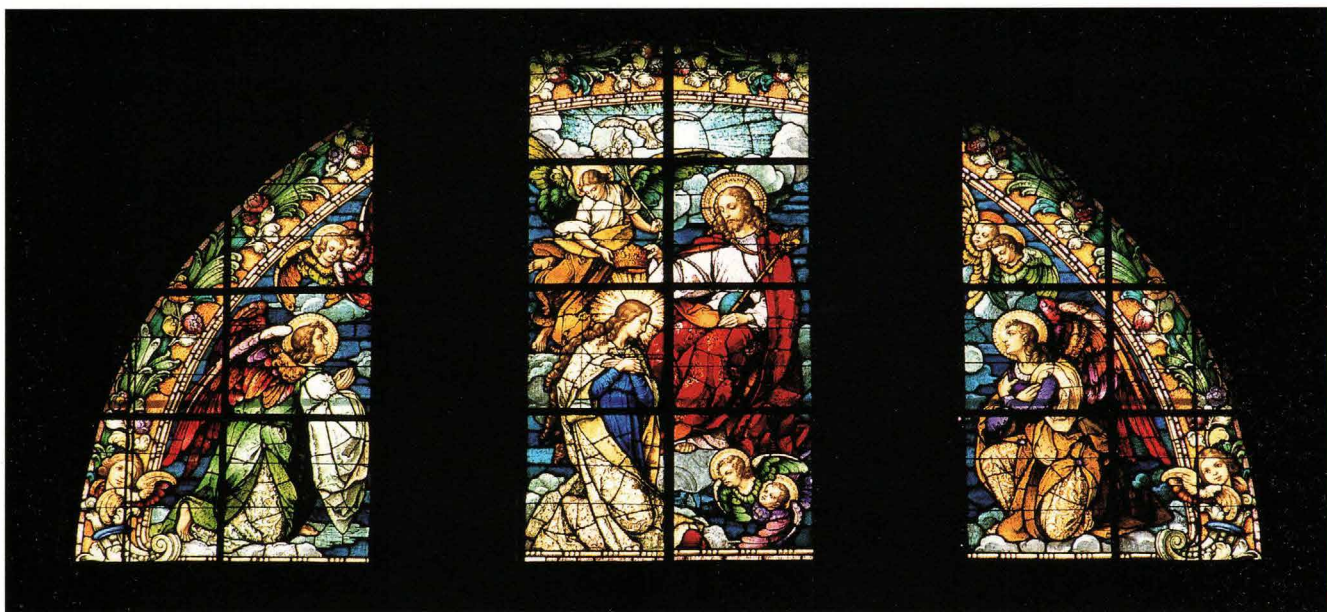


Arco, Collegiata-vetrata col nome di Gesù.



Arco, Collegiata-vetrata col nome di Maria e scudo coi colori dell'Austria.





Arco, Collegiata-vetrata dell'Incoronazione di Maria.

Il cappella - Altare di S.Maria Maddalena: vetrata ad «ornato romano» senza figure

III cappella - Altare di S.Bernardino: vetrata col monogramma di Gesù

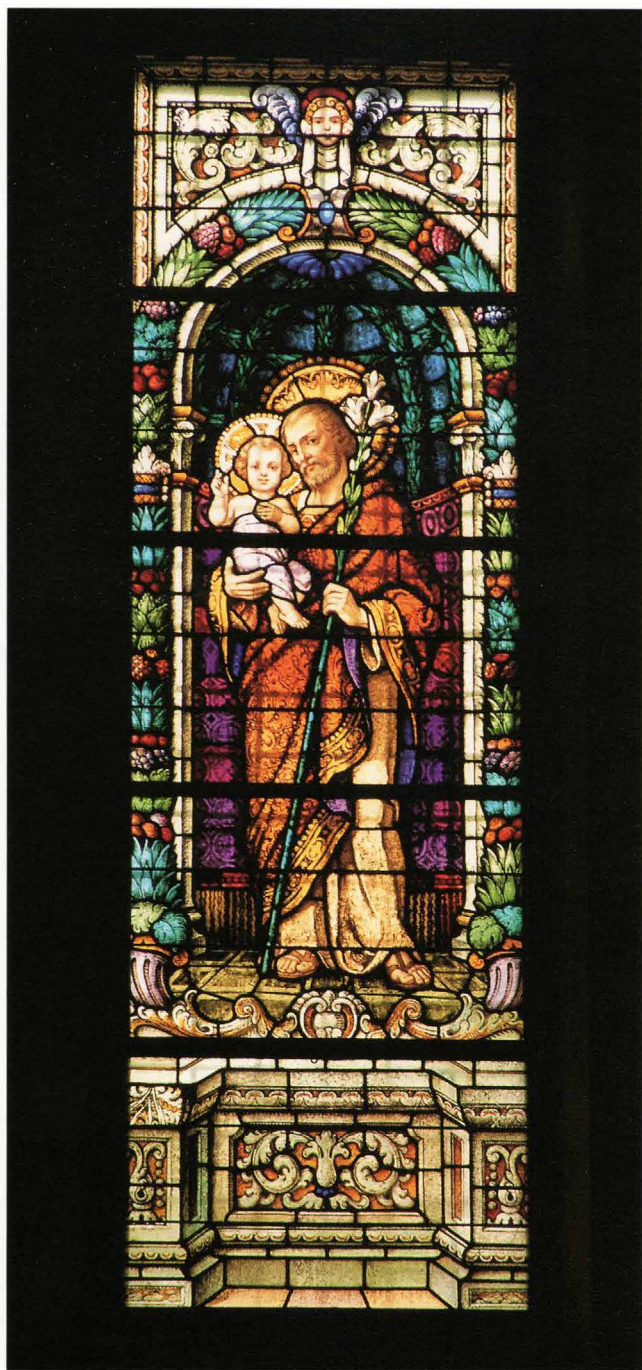
IV cappella - Altare di S.Carlo: vetrata col nome di Maria, offerta dall'arciduca Alberto d'Asburgo-a sin. scudo con i colori dell'Austria

Ogni vetrata è contornata «d'una bordura vivace con vari colori» (A.P.A., *Collegiata*, n. inv. 39, Preventivo 4.7.1882): ricchi festoni, inframmezzati regolarmente da fiori, frutta e motivi decorativi, il tutto reso con consistenza plastica sì da acquistare un solido rilievo e contraddistinto da una spiccata sensibilità cromatica. Rossi brillanti e gialli caldi si accendono tra le foglie che nette si stagliano su fondi rosso rubino e azzurro carico, con toni che vanno al verde, al viola, all'aranciato, creando una cornice di ideale bellezza pei fondi ornati di decorazioni geometriche: sono cerchi, semicerchi, rombi, formanti fiori stilizzati rosa tenue, violetti, azzurri, turchese. Talvolta, ai lati, angeli fanciulli dall'incarnato delicato e con vesti dal panneg-

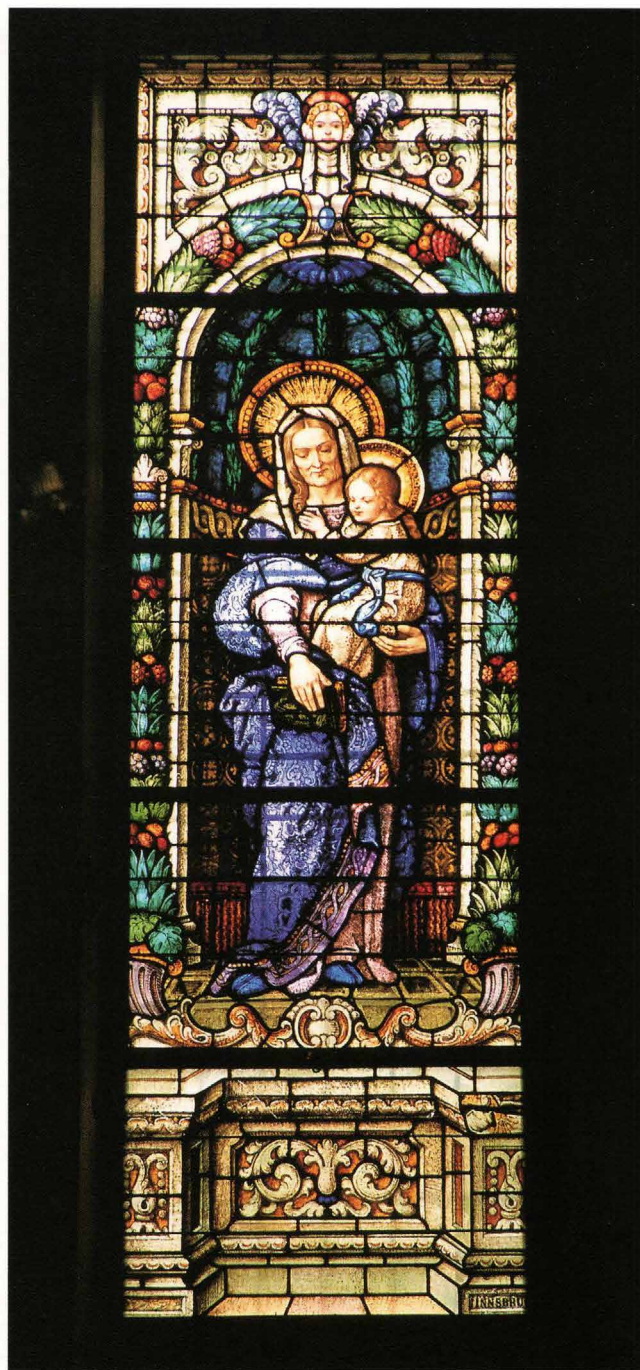
gio morbido, oppure cornucopie dalle eleganti volute.

Nel presbiterio troviamo tre vetrate: delle inferiori quella a sinistra raffigura S.Giuseppe col Bambino, quella di destra S.Anna con la piccola Maria. La superiore, quasi un polittico, essendo inframmezzata da due pilastri, rappresenta l'*Incoronazione della Vergine*.

Le vetrate di *S. Giuseppe* e *S. Anna* presentano un uguale schema compositivo riconducibile a quello dei polittici rinascimentali, in particolare la seconda si rifà alla pala di Andrea del Sarto, conservata agli Uffizi. I due santi sono raffigurati ritti su un alto basamento di gusto tardo quattrocentesco su cui si snodano volute di acanto in disposizione simmetrica, il cui rilievo viene accentuato da un fondo giallo caldo; alle loro spalle una nicchia la cui parte inferiore è arricchita da un tappeto di prezioso damasco: in diverse tonalità di giallo quello di S. Anna, viola quello di S. Giuseppe. L'architettura è essenziale: una rigogliosa ghirlanda di fiori e frutta crea l'arco superiore, così come festoni di foglie in diverse gradazioni di verde formano l'incavo della nicchia dietro il capo dei santi, dando maggior



Arco, Collegiata-vetrata di S. Giuseppe.



Arco, Collegiata-vetrata di S. Anna.

risalto sia allo splendore delle aureole che all'incarnato dei volti. I corpi sono resi con plasticismo; il pannello è morbido ed equilibrato; in entrambe le vetrate si nota un accentuato cromatismo (bellissimi il verde del volume che S.Giuseppe reca in mano e l'azzurro intenso del cuscino sotto i piedi di S.Anna).

Una particolare attenzione meritano le stoffe degli abiti e dei drappi, rese in modo tale da riprodurre la morbidezza e i chiaroscuri del velluto (manto di S.Anna) o la luminosa fluidità dell'oro (veste di S.Giuseppe). Bagliori improvvisi si levano dal bordo del manto di S.Giuseppe e della veste della piccola Maria di un luminosissimo bianco dorato, acuito dal contrasto con la cintura azzurra. Interessante soprattutto il volto di S.Anna, reso con un certo realismo che ne evidenzia la bellezza ormai avanzata e il cui colorito olivastro fa apparire ancor più tenero e roseo l'incarnato di Maria.

La vetrata dell'*Incoronazione della Vergine* che si rifà a modelli umbri di fine '400, forse la più pregevole sotto il profilo artistico e stilistico, presenta un'enorme varietà cromatica: su un fondo ove sono prevalenti le varie tonalità dell'azzurro, si stagliano le due figure del Cristo e della Vergine, ai cui lati angeli oranti ed adoranti partecipano all'evento. La maestà del Cristo in veste rosa-violetto sormontata da un ampio manto rosso intenso, contrasta con la diafana bellezza di Maria, ritratta di profilo, le aristocratiche mani dalle dita affusolate morbidamente incrociate sul petto in atto di umiltà, e i lunghi, inanellati capelli fluenti sulle spalle. Lo sguardo è pensoso e dolcissimo; è ricoperta da un manto chiaro, riccamente decorato con disegni di foglie, i cui risvolti giallo acido creano contrasto con la veste di un bleu intenso. Sono testimoni alla scena angeli bambini e adolescenti, le aureole sfavillanti e le ali multicolori dei quali, sprigionando barbagli di luce, contribuiscono a dare luminosità all'insieme.

Tale vetrata conclude idealmente il percorso del fedele dall'entrata della chiesa fino al presbiterio, fulcro del mistero cristiano e, insieme alle altre, testimonianza come la ripresa dell'antico artigianato della Glasmalerei non fu solo il ripristino momentaneo di un'arte lontana, bensì produsse opere di bellezza perenne.

La testimonianza degli stemmi

L'arciduca Alberto

Gli insigni stemmi presenti nelle vetrate riflettono bene il capitolo storico di Arco che abbraccia l'ultimo cinquantennio della Monarchia. Tale località, benché già conosciuta nei secoli passati come «*natural luogo di cura*», fino allora poco più di un borgo ai piedi del castello («*ristretta in gran parte dalle sue mura*» (Chini, 1895), verso il 1870 subì profonde modificazioni per trasformarsi man mano in città di residenza e di soggiorno terapeutico invernali. Promotori di questa iniziativa furono dapprima esponenti della classe dirigente, seguiti dal Comune che costruì una tettoia addossata ai muri della Collegiata perché i forestieri «*potessero godervi a bell'agio il sole e riparati dal vento e dalle piogge*» (Grazioli(a cura di), p. 181).

Il massimo artefice dello sviluppo di Arco in questo senso però fu l'arciduca Alberto d'Asburgo-Lorena (1817-1895), figlio dell'arciduca ed eroe militare Carlo e della principessa Enrichetta di Nassau Weilberg, descritto nell'atto di morte, fra l'altro, come «*Ispettore generale dell'Esercito, Maresciallo di campo e Presidente del Consiglio di Maresciallato, Maresciallo dell'Impero germanico, vincitore glorioso della battaglia di Custozza... Verso l'anno 1870 incominciò a frequentare più di sovente questa città della quale si mostrava particolarmente innamorato*» (A.P.A., *Morti 1887-1895*, vol.X, c. 360). Nel 1872 acquistò i terreni, ristrutturò le vecchie scuderie dei Conti d'Arco per edificarvi la propria villa e soggiornarvi per più mesi all'anno, creò il famoso parco ricco di piante esotiche, inglobando le serre preesistenti, fu uno dei maggiori azionisti nell'operazione mirante a fare di Arco una località di cura e soggiorno per la nobiltà e l'alta borghesia austriache a somiglianza di altri centri famosi dell'Impero quali Merano, Gorizia, Ischl o Aussee nel Salzkammergut stiriano.

Si edificò al di là delle mura, in direzione opposta al vecchio borgo, quasi creando una «*neue Stadt*» con una sua ben definita fisionomia: sorsero il Kurhaus, il

Kurcasino, il Kurpavillon, la Kurpromenade, strutture destinate a una clientela ricca e sofferente; si costruirono alberghi e pensioni – «*Alle Pensionen sind in deutschen Händen*», assicura una guida dell'epoca (Kottowitz, 1883, p. 31) – capaci di soddisfare alle richieste che provenivano dalle regioni più lontane della Monarchia, come documentano la lista degli ospiti illustri del dottor Kottowitz e i Libri dei morti della Collegiata.

«*Specialmente nella stagione invernale quivi arrivano e fanno dimora forestieri da tutte le parti d'Europa, cattolici, scismatici, eterodossi; e fra questi anche persone illustrissime e Principi della stessa augustissima casa Imperiale.*

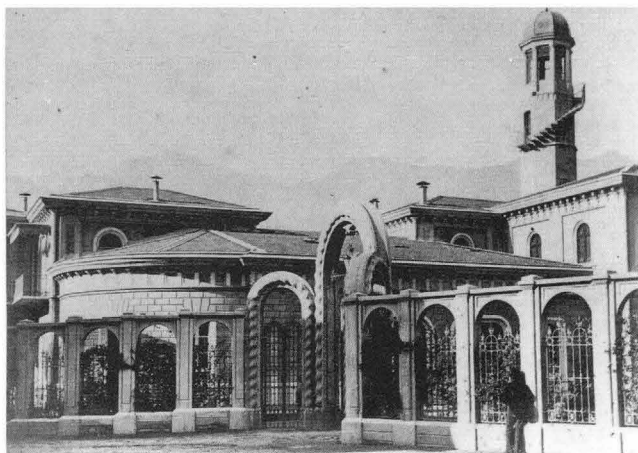
S.A.I.R. il Principe Alberto vi ha una splendida villa, ove si degna a riposare dalle sue fatiche.

La Serenissima Granduchessa di Toscana Maria Antonietta coi Principi di sua I.R. Famiglia suol pur quivi convenire» (A.S.C.A., Atti dell'anno 1890. Petizione al S.Padre, per concedere l'onorificenza di Protonotario Apostolico all'arciprete di Arco).

«*Arco restò davvero trasformata...Sull'esempio della villa [dell'arciduca] ne sorsero tante altre da raddoppiare la città; fu aperta la comunicazione diretta mediante il magnifico stradale della Maza*» (1884), si inaugurò la ferrovia che metteva «*sulla grande arteria della Sud Bahn*» (28.1.1891) si ebbero «*un nuovo condotto di acqua potabile, la luce elettrica* (autunno 1893)..., *le Scuole industriali, un ufficio postale e telegrafico regolatissimo, il telefono* (Chini, 1895, p. 115)».

L'arciduca inoltre incrementò l'agricoltura e selvicoltura creando un pometo nei pressi della villa, piantando vigneti modello e promuovendo, con la elargizione di premi, la piantagione degli ulivi.

Vennero chiamati medici austriaci insigni di grande esperienza, quali Josef Schreiber, docente all'Università di Vienna, membro della società di medicina e climatologia di Nizza, operante a seconda dei periodi dell'anno nella Capitale (dal 1° aprile al 1° giugno) e ad Aussee (dal 1° giugno al 1° ottobre) (Schreiber, 1879, p. 79) o Gustav von Kottowitz, attivo anche ad Ischl, altro famoso Kurort della nobiltà austriaca.



Arco - Villa Arciducal.

Collegiata-stemma Asburgo Lorena.

Numerosissimi gli aristocratici ospiti venuti a cercare sollievo ai loro mali o semplicemente a trascorrere mesi e giorni di vacanza accanto all'arciduca: tra di essi, oltre a quelli già citati, la regina Maria di Baviera, il re Alberto di Sassonia con la consorte; il principe ereditario Rodolfo, l'arciduca Ranieri, l'ultimo re di Napoli Francesco di Borbone e sua moglie Sofia di Wittelsbach.

Questo fu, nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, l'ambiente di Arco, l'«*österraische Paradies*», come lo definì W. Fraser Rae, cronista del Times (Noè, 1890, p. 16); questa fu l'Arco di S.A.I. il serenissimo arciduca Alberto d'Austria, dove «*quel vegliardo con l'ardore creativo di un adolescente cercava il riposo e non se lo concedeva mai*» (Emmer, 1899, p. 58).

Come per molti personaggi destinati ad essere consegnati alla storia, molto su di lui è stato detto e scritto in modo vario e contrastante. La sua fama di stratega valente ed organizzatore della forza armata austriaca oggi, secondo il giudizio di storici militari posteriori, è meno accertata, ma l'altra fama di «*Eminenza grigia*» nella Casa d'Asburgo ed autorità addirittura più temuta dello stesso imperatore, non ammette dubbi.



Quello però che fu l'arciduca Alberto per Arco e così come lo conobbe Arco, possiamo apprenderlo attraverso le parole di mons. Chini che ebbe modo non solo di frequentarlo per lunghi anni e di verificarne in numerose occasioni la liberalità e sensibilità alle necessità degli altri e la munificenza in favore della Collegiata e delle chiese, ma anche, senza dubbio, di cogliere i più intimi moti e sentimenti dell'anima sua.

Il ritratto che possiamo ricavare dal suo elogio funebre è quello di un uomo profondo negli affetti familiari: *«Parmi ancora di vederlo quel venerando Eroe di Custozza là all'Hotel Arco, ove aveva assistito alle agonie del suo nipote [il re Francesco II] ed alla sua morte così edificante, sono appena ora due mesi, parmi di vederlo dico tutto commosso e cogli occhi lagrimanti esclamare: beato lui! vorrei bene anch'io essere ov'egli è andato.»* (Chini, 1815, p. 113. App. Doc. n. XXXII).

Ottimo credente: *«un cattolico veramente persuaso e convintissimo della sua fede»* sì da sapere *«che non siamo a questo mondo altro che per servire Dio, e fare esattamente, piaccia o non piaccia, il nostro dovere. Un uomo di fede viva, di ferma speranza e di grande carità. Non la fredda e insulsa filantropia, ma la vera carità*

cristiana era la norma delle sue beneficenze: quella carità che l'ha fatto per così dire ministro della divina provvidenza nel soccorrere ai bisognosi, nel sollevare gli afflitti, nel rivestire gli ignudi, nel dare un pane ai poveri affamati» (Chini, 1895, p. 117).

«Umile e buono con tutti»: così da essere considerato dagli archesi uno di loro, *«un amico, un padre, l'ultimo rifugio in tutti i loro bisogni»* un uomo che *«sembrava considerare la città di Arco come la sua seconda patria, l'Archese tutto come il suo paese natale...»* (Chini, 1895, p. 115).

Amante della semplicità: *«Quando, affranto dalle fatiche, Egli se ne veniva fra di noi, lontano dalle cure e dai fastidi, senza i legami del cerimoniale rigoroso e dell'etichetta di Corte, in pochi giorni cambiava si può dire d'aspetto»* (Chini, 1895, p. 115).

Essenziale: *«nel suo ultimo testamento rifiutava l'omaggio delle corone e dei fiori»* (Chini, 1895, p. 118).

Questo che suona come un panegirico corrisponde alla realtà: il codice morale dell'arciduca era tanto esigente da concepire come assoluto dovere dei ricchi quello di soddisfare alle necessità sociali. Ben sapendo che egli era uno dei personaggi più facoltosi della Monarchia, impiegò il suo denaro per costruire ospedali, case di ricovero per invalidi, soccorrere alle necessità dei disagiati: anche nei documenti di Arco possiamo trovare numerosissime prove della sua generosità.

L'arciduca Alberto morì in Arco il 1 febbraio 1895 alle ore una pomeridiane, assistito dall'unica figlia rimastagli, la piissima arciduchessa Maria Teresa e da mons. Chini, arciprete infulato della Collegiata. La malattia, il cui decorso era stato caratterizzato da un alternarsi di previsioni pessimistiche e speranze, si era manifestata due mesi prima, subito dopo la morte di Francesco II, poiché *«la sera del trasporto di S.M. il re di Napoli ebbe ad esporsi forse con troppa fiducia, e reprimendo con gran violenza le vivissime impressioni dell'anima sua»* (Chini, 1895, p. 110).

Il certificato di morte fu redatto dal dottor Edoardo Cavalier Hübl de Stollenbach, medico personale dell'arciduca. *«Il 20 febbraio fu imbalsamato, il 21 esposto in cappella ardente nella sua villa al pubblico e*

la sera dopo notte, fatta una prima assoluzione, la salma, accompagnata da tutta la popolazione Archese profondamente commossa fino alla stazione ferroviaria», partì per Vienna per essere tumulata nella Kapuzinergruft, anche qui presente una deputazione del Municipio cittadino, mentre nello stesso momento nella Collegiata di Arco «tutto il clero del Decanato colla popolazione della città e dei contorni» (Chini, 1895, p. 111) pregavano per lui.

La famiglia Asburgo-Toscana

Gli Arciduchi di Toscana, la cui linea era stata fondata dall'imperatore Leopoldo II, erano considerati il ramo «italiano» della famiglia d'Asburgo, essendosi imparentati soprattutto con casate della penisola e avendo assunto come lingua materna l'italiano.

Dopo la morte di Leopoldo, già granduca di Toscana e negli ultimi due anni della sua vita imperatore a Vienna, il ramo Asburgo-Toscana aveva inaugurato una politica sempre più autonoma dal potere centrale imperiale, tenendo sempre meno in considerazione diretta gli interessi viennesi. Quando, dopo il 1859, il granduca regnante dovette abdicare e si rifugiò a Vienna, capo immediato di questa famiglia, i cui componenti continuavano a comportarsi da italiani e ad usare l'italiano come lingua materna, divenne l'imperatore Francesco Giuseppe, mentre il figlio dell'ultimo granduca teneva ancora il titolo sotto il nome di Ferdinando IV (Hamann, 1984).

Alcuni arciduchi del ramo Asburgo-Toscana abitavano in Arco a Villa Carlo, in località *Pomer*. La loro residenza nel corso degli anni ha subito trasformazioni, ma essa è ancora riconoscibile nell'ala sinistra del vecchio sanatorio Bellavista, ora Istituto P.Monti; verosimilmente fu costruita dopo il 1879; infatti in una pianta di Arco inserita in una pubblicazione risalente a quell'anno (Schreiber, 1879) di essa non v'è alcuna traccia.

Lì soggiornò insieme a parte della sua famiglia la granduchessa Maria Antonietta (1814-1894) moglie in seconde nozze del granduca Leopoldo II e figlia di Francesco I re delle Due Sicilie e d'Isabella di Spagna.



L'Arciduca Alberto con seduta alla sua destra la Granduchessa Maria Antonietta di Toscana; in piedi da sinistra verso destra, il generale Eugen Piret (terzo), Re di Napoli (sesto) - Maria Immacolata Borgone - Toscana (quinta) (M.C.R.).



Arco Villa Carlo, residenza della famiglia Asburgo Toscana (M.C.R.).



Granduchessa Maria Antonietta di Toscana (M.C.R.).



Arciduchessa Maria Antonietta Immacolata di Toscana (M.C.R.).

Ebbe dieci figli, tra i quali Carlo Salvatore e Giovanni Nepomuceno, il famoso Giovanni Ort.

Di Maria Antonietta e della famiglia di Carlo Salvatore sussiste testimonianza nei documenti di Arco e in un gruppo di fotografie, ora di proprietà del Museo Civico di Riva del Garda.

In una di esse, del fotografo Pasquali (Arco-Levico) – vi è segnata a matita la data 1890 – la granduchessa posa in gruppo accanto all'arciduca Alberto; un altro ritratto con la sua firma autografa «G.D. Maria Antonietta 11.3.1891» dovuta a Max Balde (Salzburg - Wildbad Gastein) ce la presenta da sola, a tre anni dalla morte: vestita semplicemente di scuro, senza altri gioielli che un paio di minuscoli orecchini, l'abito illuminato appena da un filo di bianco al collo, il capo coperto da una cuffia di trina cosparsa di fiori, lo sguardo triste e mite che ormai guarda lontano... Un ritratto che ben corrisponde all'idea che ci si può fare di lei attraverso una lettera di Albert Jele a mons. Chini, quella nella quale, al tempo della ricerca dei famosi stemmi da riprodurre sulle vetrate, egli confessa sbigottito: «non poco mi sentii sorpreso per la

circostanza che nè la Granduchessa M. Antonietta, nè la sua Maggiordonna [la Baronessa Amelia Lazarini] siano conoscenti di questo stemma della r. famiglia, onde si chiuderebbe [concluderebbe] che la principessa si curi poco di tali distinzioni stimati generalmente da altri nobili più che la sacra scrittura» (A.P.A., Collegiata, n. inv. 39, Lettera di Albert Jele a Mons. Chini, 13.3.1890. App. Doc. n. XXXI).

La granduchessa fu assai generosa con la Collegiata di Arco: oltre ad elargire i 270 fiorini per la vetrata, ella si adoperò perché Leone XIII concedesse all'arciprete, già mitrato con Breve del 7 marzo 1884, di fregiarsi in perpetuo con le insegne di Protonotario apostolico ad instar participantium, coll'uso dei Pontificali nella Collegiata ed ai canonici di decorarsi del collarino rosso come proprio distintivo (A.S.C.A., *Atti dell'anno 1891*: contengono la documentazione relativa). Ciò avvenne con Breve del 29 marzo 1890.

«Maria Antonietta si degnava in quell'occasione, non solo di concorrere con una somma vistosa a pagare le tasse per nuovi privilegi, ma di regalare altresì a Mons. Arciprete un prezioso anello con brillanti pei Pontificali».

La somma pagata dall'arciduchessa per il ritiro del Breve fu di 960 lire, come risulta da uno scritto della baronessa Amelia Lazarini, sua dama d'onore, inviato al Podestà di Arco (A.S.C.A., *Atti dell'anno 1890*, 31 marzo).

La famiglia di Carlo Salvatore (1839-1892) abitava a Villa Carlo, così chiamata dal nome del suo proprietario (Carlo de Vilos), probabilmente per molti mesi all'anno, ma soprattutto durante il periodo invernale, con la vana speranza di arrecare sollievo alla scarsa salute dei figli dell'arciduca e di Maria Immacolata Borbone (1844-1899), nata da Ferdinando II re delle Due Sicilie e da Maria Teresa d'Austria. Due di essi moriranno ad Arco: Ranieri Salvatore e Maria Antonietta Immacolata.

Il primo, nato a Vienna, spirò il 4 maggio 1889 a nove anni per «*esaurimento di forze in seguito ad empiema*», assistito sino agli estremi dalla madre sua Immacolata. Il cadavere restò esposto nella cappella della Villa Carlo, dove il giorno 7 Mons. Chini celebrò la

Messa da Requiem *praesente cadavere*.. La sera il feretro fu trasportato a Vienna, accompagnato dall'arciduca Carlo Salvatore e da don Antonio Francesconi e colà collocato nelle tombe imperiali (A.P.A., *Morti* 1887-1895, vol.X).

«In quell'occasione S.A.I.R. Ferdinando IV Granduca di Toscana [fratello di Carlo Salvatore] si degnava di decorare l'Arciprete del grado equestre di Ufficiale dell'Ordine del merito civile di Leopoldo II» (Chini, 1895).

Tra i ritratti della famiglia Asburgo presenti al Museo, nei quali si riconoscono i personaggi che andiamo delineando, spiccano in particolar modo quelli di una giovinetta, poco più di una bambina, dai grandi occhi pensosi: è Maria Antonietta Immacolata, una delle sorelle di Ranieri Salvatore. Allorché «*spirò placidamente nella pace del Signore*» (14.1.1891), assistita dal dottor Mezzena e «*da Mons.Cecconi, capellano di corte e maestro dei figli maschi di questa famiglia*» aveva diciassette anni; fu il clero di Arco «*dopo recitate privatamente le esequie di rito*» ad accompagnarla «*solennemente fino alla chiesa di S.Giuseppe*» insieme a tutto il popolo commosso prima che intraprendesse il suo ultimo viaggio verso la Kapuzinergruft (A.P.A., *Morti* 1887-1895, vol. X).

Giovedì 29 gennaio nella Collegiata alle 10 1/2 antimeridiane si tenne, per volontà di suo padre, «*l'Ufficio solenne da morto*» per lei, al quale partecipò una delegazione della Civica Rappresentanza (A.S.C.A., *Atti* 1891, rubr.VIII (n. prot. 220)).

Dovette lasciare un gran rimpianto in tutti, stando alle numerose fotografie che la ritraggono, l'ultima delle quali sul letto di morte, e alla lapide per lei fatta porre dal padre nel Santuario di Laghel, «*dove egli solea tante volte accompagnarla*»:

«La cara fanciulla
S.A.I.R. l'arciduchessa
Maria Antonietta Immacolata
Principessa di Toscana
prende conforto al crudo suo morbo
nel tenero affetto
verso questo santuario.
14.1.1891».

La famiglia di Toscana doveva essere particolarmente devota alla Madonna di Laghel: un opuscolo dell'epoca ricorda fra i più fedeli benefattori della chiesa «*S.A.I.R. il principe Carlo Salvatore di Toscana, che nelle sue visite gettava ordinariamente uno zecchino nel serbatoio delle elemosine come si potè rilevare in seguito, e nel testamento ordinava che fossero colassù celebrate cinquanta messe in suffragio dell'anima sua. La vedova poi M.Immacolata di Napoli in ricordo del proprio marito faceva dono alla Chiesa di un calice prezioso*» (Chini, 1896, p. 10).

Carlo Salvatore, nato a Firenze, si distinse come inventore e perfezionatore di armi, tecnico idraulico ed architetto (Hamann, 1988).

Oltre che ad Arco abitò a Vienna, nel palazzo Toscana; a Vöslau, Altbunzlau (Boemia), Salisburgo, Gmunden e a Traunkirchen; alcune vetrate della residenza in quest'ultima località furono eseguite per lui dalla Glasmalerei di Innsbruck.

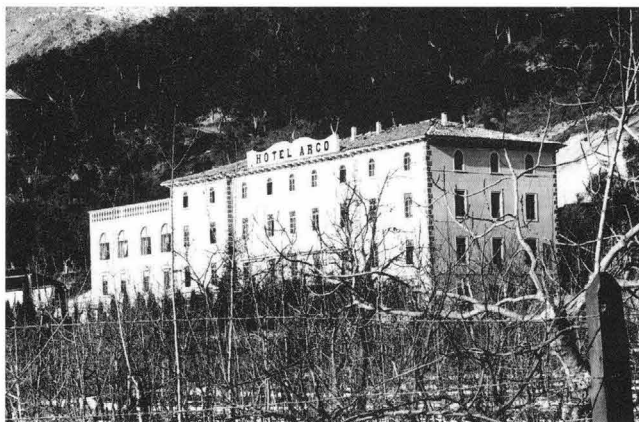
Morì a Vienna ed è sepolto nella Kapuzinergruft insieme alla moglie Maria Immacolata, unita a lui in matrimonio a Roma nel 1861 da papa Pio IX.

Uno dei loro dieci figli, Francesco Salvatore, sposò in prime nozze Maria Valeria d'Asburgo, figlia dell'imperatore Francesco Giuseppe e dell'imperatrice Elisabetta.

L'ultimo re di Napoli

Alla fine della navata della Collegiata, sul lato destro verso il presbiterio, nel pavimento, si nota una lapide di pietra rosata con i gigli d'oro dei Borboni: lì fu sepolto l'ultimo re di Napoli Francesco II (Napoli 1836 - Arco 1894), figlio di Ferdinando II e di Maria Cristina di Savoia, «la santa». Asceso al trono il 22 maggio 1859, il 7 settembre 1860, in seguito all'azione militare di Garibaldi nel Napoletano, dovette rifugiarsi nella piazzaforte di Gaeta dove resistette per cinque mesi. Capitolata anche questa, fu ospite di papa Pio IX a Roma.

Dopo il 1870 dimorò ora in Baviera, ora a Parigi, ora a Vienna. Nipote acquisito dell'arciduca Alberto, la cui sorella Maria Teresa era stata moglie in seconde nozze di Ferdinando II, «*carissimo [a lui] e da lui alta-*



Arco - Hotel Arco, ove spirò Francesco II re di Napoli (M.C.R.).

mente stimato», (G. Chini, 1895, p. 113), egli dal 1873 al 1894 trascorse lunghi periodi in Arco ospite dell'arciduca, con il quale amava passeggiare in tutta semplicità fra gli abitanti del luogo, molti dei quali solo dopo la sua morte appresero chi fosse in realtà quel gentiluomo dai modi distinti che si celava sotto il nome di signor Fabiani «... e come insieme all'incominciare della stagione passeggiavano in mezzo a voi tranquilli per queste belle contrade ...» (Chini, *ibidem*, p. 113).

Il 27 dicembre 1894 l'ex sovrano delle Due Sicilie moriva forse di «miellite» a soli 58 anni di età, all'Hotel Arco (poi sanatorio Parenti) dove, da qualche tempo, aveva preso in affitto un intero piano. Spirò assistito da mons. Chini e alla presenza della moglie Maria Sofia, del fratello Alfonso conte di Caserta, degli arciduchi Alberto, Ranieri, Ernesto e dell'arciduchessa Maria, moglie di Ranieri. L'annuncio della sua morte venne dato da nove rintocchi della campana maggiore della Collegiata; due giorni dopo, alle 18 del 29 dicembre, la salma, «chiusa entro due casse la prima metallica e la seconda di legno coperta di velluto» (A.P.A., *Morti 1887-1895*, vol. X), portata a spalla dai sergenti degli imperiali cacciatori tirolesi, circondata da torce rette dai bersaglieri provinciali, fu posta nella chiesetta di Sant'Anna prima di essere provvisoriamente tumulata alla Collegiata in attesa di venir trasportata in Santo Spirito dei Napoletani a Roma così come aveva dispo-

sto nel suo testamento l'ex sovrano, ben sapendo che ciò non si sarebbe realizzato tanto presto. Fu un funerale veramente maestoso. La folla nella sera fredda e oscura si assiepava lungo il percorso mentre la campana maggiore faceva sentire i suoi lenti rintocchi, il cannone del Brione rimbombava e veniva recitato il «Miserere». Alla notte si ebbe la veglia dei Cappuccini, al convento dei quali il re si stava recando quando si era sentito male. Solo il 3 gennaio il feretro fu portato alla Collegiata e qui, alle ore 10 antimeridiane, fu compiuto il rito funebre, predisposto nei minimi particolari dall'arciduca Alberto che però non vi presenziò, perché lo sforzo di seguire il morto amico e congiunto alla chiesa di Sant'Anna gli era stato fatale. Sarebbe infatti morto, come già detto, due mesi dopo.

L'ufficio funebre fu officiato dal principe vescovo di Trentots mons. Carlo Eugenio Valussi, assistito «dai due Prelati Infulati di Arco e Rovereto coi MM.RR. Signori Canonici» (A.P.A., *ibidem*) della Collegiata. Il corpo «entro una terza cassa di legno bianco» (A.P.A., *ibidem*) fu calato nel sotterraneo della chiesa davanti all'altare del Santissimo, in attesa del trasporto a Roma, cosa che poté realizzarsi solo molto più tardi, nel 1938.

Durante la I guerra mondiale, l'imperatrice Zita, temendo che la tomba potesse subire danni perché il fronte era assai vicino, fece trasportare la salma a Trento dove essa fu tumulata nella chiesa di San Francesco Saverio, nella cappella a destra dell'altare maggiore (7 febbraio 1917); dopo la guerra la vedova Maria Sofia pensò di riportare le spoglie dello sposo ad Arco, spostamento che non si poté ottenere perché i fascisti locali si opposero. Fu così che il conte Consolati concesse che i resti del re fossero inumati, di notte e in gran segreto, nella sua tomba di famiglia a Trento (notte 5-6 febbraio 1923).

Nel 1938 finalmente si poté attuare il trasporto a Roma della salma di Francesco II unitamente a quella di Maria Sofia (+1925) giunta da Monaco: quivi rimasero, nella chiesa di Santo Spirito dei Napoletani, accanto alla loro figlioletta Maria Cristina nata e morta durante l'esilio romano, fino al 1984, allorché furono traslate a Napoli per essere definitivamente collocate a Santa Chiara, accanto ai loro avi.

APPENDICE DOCUMENTARIA

a cura di Maria Luisa Crosina

I documenti anteriori all'Ottocento sono stati trascritti secondo le più correnti norme paleografiche, eccezion fatta per quello dell'Allg. Verwaltungssarchiv di Vienna che è stato trascritto conformemente all'originale, salvo le abbreviazioni che sono state stese; per i documenti ottocenteschi si è preferita la trascrizione corrispondente all'originale, mantenendo le maiuscole così come nel testo e limitandosi a stendere alcune abbreviazioni.

Un particolare, vivissimo ringraziamento al dott. Nikolaus Vielmetti per la trascrizione dei due documenti in lingua tedesca e per la loro traduzione.

1581 settembre 7, Arco «in presentia spectabilium dominorum consulum et sindicorum».

Inventario dei beni esistenti nella sagrestia della Collegiata

Pergamena originale mm 415 x 223,
S.T. A.S.C.A., D.V.I. N.III

In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti amen. Hoc est inventarium bonorum existentium in sacrestia Arci silicet ecclesiae Collegiatae Sanctae Mariae de Arco factum in presentia spectabilium dominorum consulum et sindicorum comunitatum extitiorum. Quae bona incipiunt ut infra:

Primo uno calice grande con la patena di pesso de oncie 27 de argento Ittem un calice d'argento con un pomo a capite de pesso d'once 24 con la patena e con quatro smalti nel piede con lectre circum circa.

Ittem un calice d'argento con la sua patena con il pie di rame con tre smalti nel piede de pesso d'once 21.

Ittem un calice d'argento con la sua patena et con nove smalti nel piede et lettre di pesso d'once 24.

Ittem un calice d'argento con la sua patena con smalti nel piede et nel piede smalti 6 di pesso de oncie 13.

Un calice con la sua patena d'argento con 4 smalti nel piede e 4 nel pomo di pesso d'once 11.

Ittem un calice con la sua patena d'argento con smalti 2 nel piede di pesso d'once 11.

Ittem un calice con la sua patena d'argento con smalti 6 nel pomo con lettre d'oro delli smalti d'once 11.

Ittem un calice piccolo senza patena con smalti 3 nel piede di pesso d'once 6 quarti 3 d'argento.

Ittem un calice con la sua patena d'argento di pesso d'once 12.

Ittem un calice con la sua patena d'argento di pesso d'once 13.

Ittem un calice imprestado a messer Hipolito della Casa d'Arco Ittem un calice con la sua patena con tre smalti et un cervo

Ittem un calice con la patena di rame

Ittem una cassetina d'argento con reliquie con la qual si da la pace

Ittem un crossetta per il confalon con 4 smalti

Ittem una croce grande

Ittem una croce mezzana

Ittem una croce di rame con il crucifisso sopra d'orata

Ittem un evangellistario con le par-mole coperte d'argento con li

Evangellisti et un crucifisso in meg-gio

Ittem un tabernaculo d'ottone

Ittem un tabernaculo d'otton lavorato

Ittem due toneselle di panno d'oro cremesine

Ittem una pianetta di brocado d'oro con una croce con figure de relevo con due stolle et manipolli 4 di panno d'oro

Ittem un piviale di velludo cremessino con le franze di seda cremessina con un frisso di panno d'oro con capino et mazzara et con la borchina d'argento da fasciarlo.

Ittem un vello di seda con la franza di seda verde et lavorato nelle capi di seda verde et oro

Un vello di seda semplice

Ittem duoi angelletti di legno vestiti di cendallo.

Ittem una pianeta di seda cremesina lavorada d'oro con fioroni di seda verde con una croce, una stolla et manipullo

Ittem una pianeta con fioroni d'oro con ucelli di seda rossa

Ittem una tonesella rossa con fioroni d'oro et verdi

Ittem una tonessella rossa con figure di le [?.] dopie et ucelli d'oro

Ittem un piviale rosso con fioroni verdi et d'oro con un frisso d'oro circa il colare

Una pianetta di rasso agiuro con una crossetta d'oro et argento di relevo con la stolla et manipulo.

Ittem una pianetta di scarlatta con una croce di relevo con il crucifisso con la stolla et manipullo

Ittem una pianetta di velludo cremessino vechio et la croce con il crucifisso con la stolla et manipullo

Ittem una pianetta di velludo rosso con la croce di seda gialla et verde con figure.

Ittem una pianetta di zamballotto con le onde rosso con la sua croce

Ittem una pianetta di zambaloto rosso con la stolla et manipulo con una croce semplice

Ittem una pianetta di zambalotto rosso con la croce lavorada di oro et argento con figure con la stolla et manipullo

Ittem una pianetta di rasso bianco con la croce d'ormessino rosso con corde d'oro circa, con stolla et manipullo.

Ittem una pianetta di dalmascho bianco con la croce lavorada con il crucifisso

Ittem una pianeta di dalmascho bianco con una croce rossa

Ittem due toneselle bianche fruste con corde rosse et bianche circa di strusso

Ittem un pluiale d'Ostenda negro con il frisso bianco

Ittem un cofalone rosso con le franze rosse

Ittem una pianetta di Ostenda nigra con la croce bianca con la stolla et manipulo

Ittem due toneselle di Ostenda ne-

gre con una stolla et manipulo.

Item un palio da altare con 4 listoni di panno d'oro et cinque di velludo figurado

Item un corporalle di panno negro con la croce bianca

Una coperta per il crocifisso di tella di Santo Gallo

Item un baldachino di ormesino rosso con franze di diversi colori et con corde d'oro

Item una pianetta di panno morello con la croce gialla con la stolla et manipullo

Item una pianetta di panno paonazzo con la croce bancha di rassa con stolla et manipullo.

Item camessi 4 con li amiti et cordoni; amitti tre con le fimbrie di panno d'oro

Item tovaglie 55 tra bone et rotte per li altari

Item tovaglie piccole 16 tra bone et rotte

Item un graduale per il coro qual incomincia «Ad te levavi»

Item un salmista che comincia «Venite exultemus»

Item mesali 3 vechi che non si usano

Item un antiphonario de santi che comincia «Venite exultemus»

Item un antiphonario dominicale che comincia «Venite exultemus»

Item 25 pezzi de libri vechi de cartapegorina qualli non si usano. Campanelli 3 di bronzo un bono et tre rotti

Item Candellieri N. 6 di ottone per l'altar maggiore

Duoi dopieri de legno, un teribol, una nevellata, un calidel picollo per laqua santa

Publicatum scriptum inventarium fuit die iouis septimo mensis septembris 1581 indicione nona in Arco in sala domus comunitatis presentibus Emilio Rotio de Hostia habitatore Ar-

ci et Dominico Segalla de Clarano Rippe habitatore testibus rogatis. Quae scripta omnia bona consignata fuere domino canonico Bon Martino uti sacristano ecclesiae Sanctae Mariae de Arco a Francisco Turbulo unus ex consulis civitatis Arci una cum domino Stephano Possenti et Iosepho Bernardono assumpto loco alterius consulis et Gulielmo Tacchello eius consiliariis ac Ioanne Ritio de Bolognano sindaco comunis Ultra Sarcham una cum Simone Regaiollo de Bolognano, Ioanne Chemolo et Ioanne de Thomeis eius consiliariis ac Bartholomeo Versini sindaco comunitatis Romarzzoli una cum Gotardo Montagna de Dro nomine Delaidi de Premiono sindici dicti comunis Dro et Cenige agentibus omnibus nomine suarum comunitatum. Quae omnia gubernare et de eis rectam curam habere promissit ac ipsis ad eorum libitum restituere eodem modo et forma prout consignata fuere per quondam Bommartino eius avo con fideiussionibus in ipso inventario contentis.

Rogatum per dominum Bartholomeum Bufacatium de anno 1475 obligans

Ego Petrus Antonius Zanonus quondam domini Nicolai publicus notarius Arci premissis interfui eaque rogatus scripsi aliisque occupatus fideliter a suo originali edere feci in quorum fidem me hic cum signo sub scripsi.

II

Anteriore al 22 gennaio 1610 *

L'architetto Giovanni Maria Filippi chiede all'imperatore Rodolfo II la conferma dei privilegi di nobiltà concessi precedentemente dall'imperatore Ferdi-

nando e la loro estensione per sè e per suo cugino Nicolò Filippi di Rovereto. Esse vengono accordate.

Originale cartaceo autografo del Filippi Allg. Verwaltungsarchiv, Wien, Reichsadelsakten, Filippi, 1610.

Il manoscritto, essendo piegato a metà nel senso della larghezza, presenta un recto e un verso che a foglio spiegato si vengono a trovare entrambi all'esterno, il verso a sinistra, il recto a destra. Sul recto vi è la richiesta di Giovanni Maria Filippi, seguita da una nota a firma von Atemis che conferma l'avvenuta concessione. A sinistra: A.B. 279. Sul verso, dove la piegatura del foglio ha formato quattro quadranti, compaiono l'indirizzo, l'oggetto della richiesta e la firma autografa del Filippi; inoltre varie note ascrivibili a mani diverse e a diverse epoche, delle quali due probabilmente di un archivista dell'Ottocento, preceduta dalla scritta «REICHS AKTEN» a timbro. Le due facciate all'interno sono bianche e contengono accluso il disegno dello stemma con l'indicazione dei colori, mediante le iniziali degli stessi.

AN DIE RÖMISCHE: KAYSERLICHE: AUCH ZUE HUNGERN UNND BEHAIM KÖNIGLICHE: MAYESTÄT: etc.

Unserm allergnedigsten Herrn, Pitet Deroselben Paeumaister Johann Maria Filippi de Desindo allerundert-henigst Ihre Kayserliche Mayestat: etc. geruhe Ime, in ansehung seiner Voreltern Bartholomè Filippi de Desindo dem Hochlöblichsten Hauss Osterreich, sowol zu Kriegen als Friedens Zeithen viel Jahr lang gelaiste getreue gehorsambe und von Ime Johann Maria Filippi nun in die Neun Jahr, und noch täglich treurer Zeugenden Dienst willen, sein Zuvor habendt von Weylandt hochlöblichster gedechtnus

Erzherzog Ferdinand Zu Österreich etc. erlangt [...] Clainot, (wie mit drey glaubwürdige Documenten hiebey Zu sehen) nicht allain auf gedachten seinen Vater Bartholomej Filippi de Desindo Zu Confirmirn, sonder auch auf seinen Vetter Nicolaum Filippi de Roveredo neben diesen Freyhaiten (Privilegium fori. Freysiz. Exemption, Salva guardia, Ut non usus non praeiudicet, cum clausula derogatoria). Zu extendirn, Unnd die vattur [...] darüber in Latheinischer Sprach, bey Dero Reichs Hof Canzley ausszufertigen Zu lassen allergnedigst Zu verwilligen und zu verordnen. Das ist Er sambt gedachtem seinem Vetter, Welcher fur sein Persohn die gebräuchige Tax Zuerlegen [...]tig, die Tag Ihres Lebens gehorsamist Zuverdien willig und bereit.

Traduzione

Alla anche di Ungheria e Boemia romana imperiale regia maestà ecc. umillima e devotissima supplica Giovanni Maria Filippi architetto

Alla romana imperiale regia maestà anche di Ungheria e Boemia ecc. nostro graziosissimo signore. L'architetto della medesima Giovanni Maria Filippi di Desindo prega umillimente vostra imperiale maestà ecc., in considerazione dei fedeli e devoti servizi prestati sia in tempi di guerra che di pace per molti anni alla lodatissima Casa d'Austria dal suo antenato Bartolomeo Filippi di Desindo e ora per nove anni dal sottoscritto Giovanni Maria Filippi d'ora in avanti ancora ogni giorno più fedele, di confermare e di estendere la distinzione precedentemente ottenuta dal fu arciduca d'Austria Ferdinando di lodatissima memoria ecc. (come si può vedere da tre

documenti degni di fede [qui] allegati) non solo al lodato suo padre Bartolomeo Filippi de Desindo, bensì anche a suo cugino Nicolò Filippi di Roveredo, nonché queste libertà (privilegium fori, libertà di dimora, esenzione, salvaguardia, ut non usus praeiudicet cum clausula derogatoria) e di graziosissimamente autorizzare e comandare di far redigere [il diploma] riguardo a ciò in lingua latina presso la sua imperiale cancelleria aulica. Il sottoscritto, insieme al lodato a suo cugino che per quanto lo riguarda è [pronto] a pagare la consueta tassa, è disposto e pronto a meritarsi devotissimamente tutti i giorni della sua vita

Filippi de Desindo^a

Johan Maria Philippi et Nicolaus Phil. [...] pro confirmatione Nobilitatis sambt anderen Freyheiten^b

Wurd [...] expedirt^c

das Concept vide in Registratis dd° 22 Ian. 1610^d

REICHS-AKTEN^e

Ausdehnung des dem Erstern von Erzherzog Ferdinand verliehenen Wappens auf diets beiden letzteren, Verleihung des Privilegium Fori, des Freysitzrechtes, der Befreyung von burgerlichen Amtern u. Verleihung der Salva Guardia.

22. Janner 1610

Filippi

Johann Maria aus Desindo Kaiserlicher Baumeister dessen Vater Bartolomäus und Vetter Niklas aus Roveredo

An die Römische: Kayserliche: auch Zue Hungern unnd Königliche: Mayestät: etc. ^f

Allerunderthenig: gehorsamistes Suppliciren

Johann Maria Filippi, Baumaister

^a nel I quadrante a sinistra in alto

^b nel II quadrante a destra in alto: scrittura presumibilmente secentesca.

^c nel II quadrante a destra in alto: stessa mano della nota b

^d nel II quadrante a destra in alto: probabilmente stessa mano della nota a

^e nel III quadrante a destra in basso: regesto ottocentesco preceduto da «REICHS-AKTEN» a timbro

^f nel IV quadrante a destra in basso: Autografo del Filippi

* Un vivissimo ringraziamento al dott. Andreas Cornaro dell'Allg. Verwaltungsarchiv di Vienna, che ha reso possibile la pubblicazione di questo documento.

III

1610 gennaio, Praga «in arce...regia»

Concessione di nobiltà e stemma a Bartolomeo, Giovanni Maria Filippi di Dasindo e Nicolò Filippi di Rovereto da parte di Rodolfo II imperatore dei Romani.

Copia del 1801: BCT, ms. 1301. Filippo Francesco Saverio Mancì, Matricola Nobiliarum Familiarum Principatus Tridenti, vol. II, cc. 111r.-118r.

Rudolphus secundus divina favente clementia electus Romanorum impera-

tor semper augustus, ac Germaniae, Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae, Croatiae, Slavoniaeque rex, archidux Austriae, dux Burgundiae, Brabantiae, Styriae, Carinthiae Carniolaeque marchio Moraviaeque dux Lucemburgiae, ac superioris et inferioris Silesiae, Wirtembergae, et Tekae. princeps Sveviae, comes Habsburgi Tyrolis, Ferretis^a Kiburgi, et Goritiae, lantgravius Alsatie, marchio Sacri Romani Imperii Burgaviae, ac superioris et inferioris Lusatie, dominus marchiae Slavoniae^b, Portus Naonis^c, et Salinarum^d.

Nostro et Sacri Romani Imperii fidei dilecto Bartholomaeo Filippi de Desindo gratiam nostram caesaream, et omne bonum.

Etsi virtus quam certissima praemia sequuntur facile se ipsa contenta alienae laudis adminiculo non indigeat, fit tamen, ut si quando illa imperatorum ac magnorum principum decreto comprobetur ac dignis ab eisdem praemiis decoretur, hoc se quoque conspectorem reddat, et aliis ad simile virtutis bravium^e pari conatu consequendum aciores stimulos addat. Edocti itaque fide digno testimonio, iis te, Bartholomaeae Filippi, parentibus ac maioribus ortum, qui honesto inter suos loco habiti, praeclaram patriae principibusque suis et praesertim augustae nostrae Domui Austriae in armis et in toga operam navarint, ideoque a serenissimo quondam Ferdinando archiduce Austriae patruo nostro charissimo armorum sive insignium ornamentis decorari meruerint, teque illorum haud quaquam degenerem, id vel maxime a primis aetatis tuae temporibus sedulo curae habuisse, ut acceptum et ab illis in te derivatum decus domesticum, non modo sartum tectum conservare verum etiam propriis meritis et virtutibus magis excultum et illustratum, ad

posteritatem tuam transmittere posses; considerantes porro filii quoque tui Joannis Mariae Filippi de Desindo multiplicia merita ac animi promptitudinem quam in hac aula nostra caesarea ultra novem iam annos, quibus architectum nostrum agit insigniter contestatus est et in posterum non minus indefesso studio contestari velit, possit et debeat; praetermittere sane nolimus, quin propensam animi nostri voluntatem publico aliquo eoque tali munificentiae nostrae caesareae symbolo, quod tibi, totique posteritati tuae legitimae perpetuo honori et ornamento sit, cognitam atque testatam redderemus.

Motu itaque proprio, ex certa scientia, animo bene deliberato, sano et maturo accedente consilio, ac de caesareae potestatis nostrae plenitudine, te praedictum Bartholomaeum Filippi de Desindo, et filii tui Joannis Mariae intuitu, agnatum quoque vestrum Nicolaum Filippi de Rovereto, omnesque liberos, haeredes posteros, ac descendentes ex legitimo matrimonii foedere natos, et nascituros in infinitum masculos et foeminas, in numerum, coetum, consortium, statum, gradum, ordinem, atque dignitatem nostrorum et Sacri Romani Imperii aliorumque regnorum et dominiorum nostrorum haereditariorum nobilium, assumimus, evehimus, adscribimus, et aggregamus. Vosque omnes ac singulos iuxta sortis humanae qualitatem nobiles et tanquam de nobili genere, domo atque prosapia natos dicimus, nominamus, et declaramus nec non ab omnibus et singulis cuiuscunque status, gradus, ordinis, conditionis, dignitatis, ac praeminentiae existant pro veris nobilibus dici, nominari, haberi, reputari, ac honorari volumus.

Decernentes, et edicto hoc nostro

imperiali firmiter statuentes, quod vos supradicti Bartholomae, Joannes Maria, et Nicolae Filippi, omnesque liberi, haeredes, poster, ac descendentes vestri legitimi, utriusque sexus orti atque orituri, ubivis locorum, ac terrarum, tam in iudiciis quam extra, in rebus spiritualibus et temporalibus, ecclesiasticis ac prophanis quibuscunque nec non in omnibus et singulis actibus atque exercitiis possitis, ac valeatis iisdem omnino honoribus, officiis, iuribus, libertatibus, gratiis, et beneficiis uti, frui, potiri, atque gaudere, quibus alii nostri ac Sacri Romani Imperii regnorumque et ditionumstrarum haereditariarum nobiles a quatuor avis paternis ac maternis geniti utuntur, fruuntur potiuntur, et gaudent quomodolibet consuetudine, vel de iure. Quo vero perpetuum huius nobilitatis extet documentum eademque pleniore beneficio decorata in oculos hominum clarius incurrat, praedicta auctoritate nostra caesarea, vobis ac omnibus, item liberis haredibus, et posteris ex lumbis vestris legitime descendentibus aeterna serie tam masculis quam foeminis, antiqua armorum vestrorum insignia clementer approbavimus, laudavimus, et confirmavimus, prout tenore praesentium approbamus, laudamus, et confirmamus, ac quatenus opus est de novo, in hunc qui sequitur modum post hac^f gestanda, et deferenda concedimus atque elargimus.

Scutum videlicet secundum longitudinem et latitudinem crucis in modum quadripartitum cuius inferior pars dextera et superior sinistra sex trabes, quarum ima, tertia et quinta flavae, coetere autem sint coeruleae, oblique sursum versus interiectas exhibeant; reliquae vero rubicundae, draconem alis expansis ore hiantem et lingua rubicunda exerta, pedibus extensis et ungibus velut ad raptum diductis con-

spicuum repraesentet. Scuto incumbat galea aperta sive clatrata tornearia⁸ vulgo quae dicitur, cancellis, ac limbis deaurata nec non teneis sive laciniis a dextera quidem intrinsecus flavis sive aureis et extrinsecus coeruleis, a leva vero intrinsecus rubicundis et extrinsecus itidem coeruleis dependentibus, nec non corona aurea superimposita decora, e qua draco alatus prout supra descriptus inguine tenus promineat. Quemadmodum haec omnia in medio huius nostri diplomatis coloribus suis rectius et ad vivum quasi depicta videre licet.

Volentes et edicto hoc nostro caesareo firmiter decernentes, quod vos Bartholomae, Joannes Maria et Nicolae Filippi, omnesque liberi, haeredes, posteris, et descendentes vestri legitimo coniugio orti, aeternaque serie orituri perpetua successione, masculi pariter et foeminae, praescripta nobilitationis et armorum insignia ex hoc perpetuo posthac tempore in omnibus ac singulis honestis ac decentibus actibus, exercitiis atque expeditionibus tam serio quam ioco, in hastiludiis seu hastatorum dimicationibus pedestribus vel equestribus, in bellis, duellis, singularibus certaminibus, et quibuscumque pugnis, eminus cominus, in scutis, banneriis, vexillis, tentoriis, coenotaphiis, sepulcris, monumentis, clenodiis^h, annulisⁱ, monilibus, sigillis, aedificiis, parietibus, fenestris, ostiis, lacunariis, tapetibus, ac suppellectibus quibuscumque, tam in rebus spiritualibus quam temporalibus et mixtis in locis omnibus pro rei necessitate et voluntatis vestrae arbitrio aliorum nobilium armigerorum more, libere et absque ullo impedimento vel contradictione habere, gestare, ac deferre, iisdemque uti quovis modo possitis, ac valeatis. Apti insuper sitis et idonei ad ineundum ac recipiendum omnes gratias, li-

bertates, exemptiones, feuda, privilegia, vacationes a muneribus et oneribus quibuscumque realibus, personalibus, et mixtis. Ad utendum denique singulis iuribus quibus coeteri a nobis ac Sacro Romano Imperio huiusmodi ornamentis insigniti ac feudorum capaces atque participes, utuntur, potiuntur, fruuntur, et gaudent quomolibet consuetudine vel de iure.

Ut vero singulari beneficentiae nostrae testimonio vos decoratos sentiat, eodem motu proprio, certaue scientia, ac animo deliberato, vobis praefatis Bartholomaeo, Joanni Mariae, et Nicolao Filippis, memoratisque liberis, haeredibus, ac posteris ex vobis descendentibus utriusque sexus benigne concedimus et elargimur, quod si quando vobis aut illis commodum visum fuerit in aliqua civitate vel oppido tam nostrae et Sacri Romani Imperii quam regnorum et dominiorum nostrorum haereditariorum iurisdictioni subiecto habitare et morari, una cum uxoribus, liberis, rebus, ac bonis vestris, non modo quandocumque volueritis, libere et absque cuiuscumque impedimento eo commigrare possitis et valeatis, verum etiam vos et illi cunctique domestici ac familiares vestri in ea civitate vel oppido, adeoque in aliis quibusvis locis, terris et civitatibus per Sacrum Romanum Imperium regnaque et provincias nostras haereditarias, censeamini, sitis, et esse debeatis absoluti, liberi, immunes penitus et exempti a quibuscumque oneribus, muneribus, impositionibus realibus, personalibus, mixtis et extraordinariis per quemcumque imponantur aut exigi soleant, et quacumque is, qui ea imposuerit vel exegerit, praeferat dignitate, autoritate et potestate, atque etiam ab omnibus exactionibus tributis, custodiae excubiarum, peregrinationum, militiae operarum gratuitarum

aliorumque similium servitutum.

Item a gabellis, datiiis, pedagiis, atque onere hospitandorum militum et stipendiariorum ac aliorum quorum libet hominum, nec non quibuscumque aliis gravaminibus et oneribus, ita quod ad aliqua ex praedictis nullo modo teneamini, nec eadem a vobis aut vestris, ut supra, ullatenus exigi aut levare possint, nisi forte possessiones vel bona urbana aut civilia in eiusmodi locis emeritis vel alio quovis titulo acquisiveritis, quae urbanis oneribus obnoxia sint. Quoquidem casu de illis iura consueta persolvere, ac praestare teneamini. Insuper liberum vobis sit ac esse debeat in dictis civitatibus et oppidis quoscumque patritios, tribunitios, aut alios honestos civium congressus seu congregationes ingredi, ac iisdem quandocumque libuerit renunciare, atque demum ex dictis civitatibus aut oppidis ac eorum territorio et iurisdictione, cum omnibus rebus bonisque vestris, sine ulla prorsus molestia vel impedimento vicissim commigrare atque excedere et alio vos conferre, quod si etiam praedictas^l civitates, oppida, et loca nostro, aut divorum praedecessorum nostrorum Romanorum imperatorum, ac regum privilegio aliquo contra istiusmodi liberam et immunem commigrationem, habitationem et emigrationem munita essent, aut imposterum a nobis vel nostris in Imperio Romano successoribus forte munirentur, vel etiam si eorum locorum mos et consuetudo ita forret, ut nullus ibi domicilium habere posset nisi qui civitati vel communitati aut loco illi fidelitatis ratione aut quocumque modo obstrictus sit, aut qui functiones et onera civilia municipaliaque sicut alii cives seu municipes subierit, tunc et eo^m casu volumus quod eiusmodi privilegia seu consuetudines vobis atque ad eo uxoribus et liberis vestris legitimis, ut supra, nullum praeiudicium aut

damnum inferre quaeant, sed in coetere tantum vim et robur obtineant; nolimus enim dictarum civitatum, oppidorum, et locorum privilegiis, statutis, ac consuetudinibus per hanc nostram immunitatis concessionem in reliquis et quoad alias personas quicquam detractum vel derogatum esse.

Porro ut maiores beneficentiae nostrae fructus sentiat, eadem auctoritate nostra caesarea vobis iam nominatis, Bartholomaeo, Joanni Mariae et Nicolao Filippis, omnibusque haeredibus e lumbis vestris legitime descendentibus hanc quoque gratiam fecimus et concessimus, atque tenore praesentium fecimus et concedimus, quod neque vos, neque uxores ac liberi vestri utriusque sexus, eorumdemve posterum cum suis coniugibus, neque etiam ministri, familiares, domestici aut subditi, eorumque omnium res et bona mobilia et immobilia ubilibet existentia communiter vel divisim, a quocunque deinceps quisquis ille fuerit, ad nostrae imperialis Rotweilensis aut Westphaliensis aut cuiusvis alterius curiae seu provinciae ecclesiasticae vel soecularis, aut ad quodcunque aliud Sacri Romani Imperii et provinciarum atque dominiorum et subiectorum tribunal, nullo penitus excepto, pro quacunque causa prophana, sive ea concernat personas seu honorem sive res et bona, facultatesque vestras, vocari, citari, vel pertrahi, neque in aliquo istorum contra vos aut illos, ut supra, eorumve corpora, aut bona iudicari, pronuntiari et procedi debeat ac possit. Verum si quis ullam actionem, ius, aut querelam sibi adversus vos aut illos, vel eorum aliquem competere prae-tenderit, vos aut illos, non alibi quam coram nobis aut successoribus nostris Romanorum imperatoribus et regibus, vel imperialis aut regalis Camerae nostrae concistorio, vel coram magistra-

tu, sub quo vos et illos quoque tempore habitare et morari contigerit; ministros vero, familiares, domesticos, clientes et subditos vestros, eorumque corpora, res et bona coram iudiciis ordinariis quibus, vel ratione bonorum suorum vel personarum, subiecti fuerint, et non alibi convenire, aut adversus illos actionem intendere et prosecui teneatur, quorum etiam iudicio et cognitioni ipsae partes per quoscunque iudices ad vestram vestrorumque haeredum legitimorum avocationem remitti debent, nisi forte actoribus iustitiae remedium postulantibus, ad eorum petitionem ius in dictis locis notorie denegaretur, aut dolo malo, seu data opera protraheretur, quoquidem casu unicuique liberum fuerit ius suum in locis et iudiciis, ubi id impetrare poterit, prosecui.

Quod si vero contra praemissa vos supranominatos Bartholomaeum, Joannem Mariam, et Nicolaum Filippos, adeoque uxores, ac liberos vestros legitimos aut haeredes et descendentes eorumdem, nec non ministros, domesticos, aut familiares vestros, ipsorumve res et bona communiter, vel divisim ad alicuius curiae vel provinciae ecclesiasticae, aut soecularis sive Rotweilensis, seu Westphaliensis, aliudve quodcunque tribunal evocari, citari, vel in ius trahi, aut contra vos ipso-sque et eorum personas, res et bona, actionem vel querelam institui, procedi, pronuntiari, iudicari decerni vel agi, quovis quaesito colore contigerit, nos totum id et quicquid eo modo intentatum, processum, iudicatum, sententiatum, decretum vel actum fuerit ex nunc prout ex tunc, et e contra, irritum, et innane, nulliusque roboris, vel momenti decernimus, et declaramus, scientia, et auctoritate praedictis ita, quod sic evocatis aut citatis, neque in personis neque in bonis ullum dam-

num aut praeiudicium adferri quoquomodo possit aut debeat. Exceptis quo adⁿ iudicium Rotweilense iis casibus, qui in praelibati divi imperatoris Maximiliani secundi domini genitoris nostri colendissimi, renovata eiusdem iudicii ordinatione, sub quinto titulo parte 2 expressi sunt.

Insuper vos praedictos Bartholomaeum, Joannem Mariam, et Nicolaum Filippi una cum uxoris^o, liberis, domesticis, ministris omnibusque rebus, domibus, possessionibus, agris, et quibuscunque bonis vestris tam mobilibus quam immobilibus in nostram et nostrorum in imperio successorum ipsiusque Sacri Romani Imperii regnorumque et dominiorum nostrorum haereditariorum specialem clientelam, protectionem et salvaguardiam suscepimus et assumpsimus, suscipimusque et assumimus per praesentes. Volentes et decernentes, quod teneamini esse debeatis una cum domibus, agris, possessionibus, locis, hominibus, ac rebus vestris universis, atque aliis quibuscunque bonis, sub hac speciali tuitio-ne, protectione et salvaguardia nostra et imperialis aquilae perpetuo salvi, protecti atque securi ab omni gravamine, oppressione et onere hospitandorum militum ac stipendiariorum, ut supra, possitisque ac valeatis, deinceps omnibus ac singulis immunitatibus, gratiis et praerogativis uti, frui et gaudere, quibus alii sub huiusmodi nostra, aut successorum nostrorum vel imperialis aquilae nostrae, regnorum et dominiorum nostrorum haereditariorum et Sacri Imperii protectione constituti, utuntur, fruuntur, et gaudent quomodolibet consuetudine vel de iure, citra cuiusquam impedimentum aut contradictionem.

Et in testimonium publicum maioremque horum omnium evidentiam in

valvis, portis, domibus, et locis, ubi opus fore duxeritis, arma et insignia nostra et Sacri Imperii pro salvaguardia et libertate, securitateque publica affigendi vel appingendi pro arbitrio potestatem et auctoritatem habeatis ita tamen, quod quotiescunque ab aliquo actionem contra vos habentem conventi fueritis, in iudicio coram competente iudice vos sistere debeatis et teneamini.

Quapropter omnibus et singulis electoribus aliisque Sacri Romani Imperii principibus ecclesiasticis et soecularibus, archiepiscopis, episcopis, ducibus, marchionibus, comitibus, baronibus, militibus, nobilibus, clientibus, capitaneis, vicedominis, praefectis, magistratibus, procuratoribus, officialibus, quaestoribus, civium magistris, iudicibus, consulibus, heroaldis, caduceatoribus, civibus, municipiis ac omnibus denique nostris ac Sacri Romani Imperii regnorumque, et dominiorum nostrorum haereditariorum subditis et fidelibus dilectis, cuiuscunque status, gradus, ordinis, dignitatis, conditionis, aut praeminentiae fuerint, serio mandamus, ut soepe memoratos Bartholomaeum, Joannem Mariam, et Nicolao Filippus, dictis confirmatione, augmentatione, concessione, familiaritate, immunitate, exemptione, salvaguardia, protectione, privilegiis, iuribus, honoribus, dignitatibus, praeminentiis, praerogativis, gratiis et indultis, libere, pacifice, ac sine omni impedimento et molestatione gaudere, uti, frui, et potiri sinant, ne aliquo facto in iis impediatur seu turbent, sed potius tueantur, manuteneant, et defendant, ac contrarium non faciant nec fieri procurent, vel permittant quovis modo, quatenus nostram et Sacri Imperii indignationem gravissimam, ac quinquaginta marcharum auri puri multam pro medietate fisco seu erario nostro caesa-

reo, reliqua vero parte iniuriam passi aut passorum usibus, toties quoties conventum fuerit irremissibiliter applicandam evitare maluerint. Harum testimonio litterarum manu nostra subscriptarum, ac sigilli nostri caesarei appensione munitarum. Datum in arce nostra regia Praghae die vigesima secunda mensis ianuarii anno Domini millesimo sexcentesimo decimo regnorum nostrorum Romani trigesimo quinto, Hungarici trigesimo octavo, et Bohemici itidem trigesimo quinto. Rudolphus.

Joannes Svicardus archiepiscopus Moguntinus archicancellarius Imperii. Leopoldus a Straten

Dorff Liber Baro Vicecancellarius manu propria

Ad mandatum sacrae caesareae maiestatis proprium Joannes Barviti

^a Ferretis = *Contea di Pfirt*

^b Marcha Slavonia ted: *Windische Mark; de facto parte di Carniola*

^c Portus Naonis = *Pordenone*

^d Salinae = *Salines, oggi città della Francia*

^e *Brabeum, Brabium o Bravium = il gioiello che viene dato ai corridori o schermitori (Tertulliano) - quindi premio*

^f post hac = *posthac*

^g clatrata tornearia = *elmo gladiatorio, in araldica tale tipo di elmo viene definito «a cancelli»*

^h clenodiis = *Kleinodien = gioielli dal ted: das Kleinod, gioiello-gioia-gemma-monile*

ⁱ = *così nel testo*

^l = *così nel testo*

^m ad eo = *adeo*

ⁿ quo ad = *quoad*

^o *così nel testo*

Traduzione

Rodolfo secondo per volontà divina eletto imperatore sempre augusto dei Romani e re di Germania, Ungheria, Boemia, Dalmazia, Croazia e Slavonia, arciduca d'Austria, duca di Burghundia, Brabanza, Stiria, Carinzia e di Carniola, marchese di Moravia, duca di Lussemburgo e della Slesia superiore e inferiore, del Württemberg e Teck, principe di Svevia, conte di Habsburg, del Tirolo, di Pfirt, di Chiburgo e di Gorizia, landgravio d'Alsazia, marchese del Sacro Romano Impero di Burghovia e della Lusazia superiore e inferiore, signore della marca di Sclavonia, di Pordenone e di Salines

Al di noi e del Sacro Romano Impero fedele, diletto Bartolomeo Filippi di Dasindo il nostro cesareo favore e ogni bene:

Quantunque la virtù, cui immanabilmente seguono le ricompense, paga già di se stessa non necessiti del sostegno di lode aliena, tuttavia avviene che, qualora essa venga confermata da un decreto di imperatori o principi magni e dai medesimi decorata con premi condecanti, si faccia ancor più evidente e accresca negli altri stimoli a conseguire con pari conato un simile riconoscimento alla virtù.

Perciò resi certi da testimonio fedede-gno che tu, Bartolomeo Filippi - nato da genitori e avi che, considerati di nobile stirpe tra i loro, resero alla Patria, ai loro principi e soprattutto all'augusta nostra casa d'Austria eminenti servigi sia nelle imprese di guerra che nelle opere di pace e perciò meritavano di essere insigniti dal serenissimo fu Ferdinando arciduca d'Austria nostro zio diletteissimo con ornamenti di armi e insegne - tu, non certo di essi indegno, meglio di chiunque altro, hai

posto cura fin dai primi anni della tua vita non solo di saper conservare integra la dignità da te ricevuta e su te fatta ridondare dalla tua famiglia, ma anche di poterla comunicare ai tuoi discendenti, resa più perfetta e col debito lustro fregiata dai tuoi meriti e virtù personali; considerando eziandio i molteplici meriti di tuo figlio Giovanni Maria Filippi di Dasindo e la prontezza d'ingegno di cui ha dato straordinaria prova in questa nostra aula casarea per oltre nove anni, durante i quali ha operato come nostro architetto e di cui vuole, può e deve dare dimostrazione in futuro con non minore applicazione, non abbiamo invero voluto trascurare di rendere chiara e manifesta la propensione dell'animo nostro con una pubblica significazione della munificenza nostra cesarea e così grande da essere di perpetuo onore e ornamento a te e a tutta la tua legittima posterità.

Perciò «motu proprio», di certa scienza, profonda riflessione, dietro saggia e matura decisione, nella pienezza del nostro cesareo potere, te soprannominato Bartolomeo Filippi di Dasindo e in considerazione anche di tuo figlio Giovanni Maria, e ancora il vostro cugino Nicolò Filippi di Rovereto e tutti i figli, gli eredi futuri e i discendenti nati da legittimo matrimonio e coloro che nasceranno da ora per sempre maschi e femmine, accogliamo, promuoviamo, ascriviamo e associamo nel novero del gruppo, consorzio, stato, grado, ordine e dignità nostri e del Sacro Romano Impero, così come degli altri regni e nostri nobili domini ereditari. E voi tutti e singoli, giusta la qualità dell'umana sorte, chiamiamo nominiamo e proclamiamo nobili e come nati da nobile stirpe casata e prosapia e altresì vogliamo che siate chiamati, nominati, ritenuti reputati e

onorati come veri nobili da tutti i singoli di quantunque stato, grado, ordine, condizione, dignità e preminenza esistano.

Decretando e stabilendo fermamente con questo nostro imperiale editto che voi sopradetti Bartolomeo Giovanni Maria e Nicolò Filippi e tutti i figli, eredi, posterì e discendenti vostri legittimi nati e nascituri d'ambo i sessi, in qualsivoglia luogo e terra, sia nei giudizi che fuori, in qualunque faccenda spirituale e temporale, ecclesiastica e profana nonché in ogni singolo atto e occupazione possiate e abbiate facoltà di giovarvi, beneficiare, godere, compiacervi in tutto e per tutto di quegli onori, favori, diritti, libertà, privilegi e benefici dei quali altri nobili nostri e del Sacro Romano Impero, dei regni e dei nostri domini ereditari, nati dai quattro avi paterni e materni, in qualunque modo si giovano, beneficiano, godono e si compiacciano per consuetudine o per diritto Perché dunque di questa nobiltà rimanga un documento perpetuo e la stessa, adorna di un privilegio più grande, si presenti agli occhi degli uomini con maggior luminosità, per l'anzidetta nostra autorità imperiale, abbiamo benignamente approvato, lodato e confermato le antiche insegne delle vostre armi per voi e così pure per tutti i figli eredi e posterì legittimamente discendenti dai vostri lombi in successione eterna, come, secondo il tenore delle presenti abbiamo approvato, lodato e confermato e, per quanto è d'uopo innovare, concediamo ed elargiamo che esse debbano essere portate e accordate nel modo che qui appresso segue, vale a dire:

Scudo quadripartito in lunghezza e larghezza a mo' di croce le cui parti destra inferiore e sinistra superiore presentino sei sbarre della quali la più bassa, la terza e la quinta gialle, mentre

la altre siano azzurre, oblique verso l'alto, intercalate; le altre parti invece, rosse, rechino l'immagine di un grande drago ad ali spiegate, aperte le fauci con la rossa lingua all'infuori, le zampe protese e con gli artigli allargati come per rapina. Sormonti lo scudo un elmo aperto, cioè quello comunemente definito «clatrata tornearia» [elmo a cancelli] dorato ai cancelli e alle bande, nonché, e precisamente da destra all'interno, con festoni ossia frange gialli o dorati e all'esterno azzurri; a sinistra invece all'interno rossi e all'esterno parimente azzurri, pendenti all'ingiù; inoltre sovrainposta una corona d'oro forbita dalla quale si erge fino all'inguine un drago alato, così ut supra descritto. Come tutto ciò si può meglio vedere nel centro di questo nostro diploma con i propri colori e quasi riprodotto dal vivo.

Volendo e fermamente decretando con questo nostro imperiale editto che voi, Bartolomeo, Giovanni Maria e Nicolò Filippi e tutti i vostri figli, eredi, posterì e discendenti nati da legittime nozze e coloro che nasceranno sempre dalla vostra stirpe in successione perpetua, possiate e abbiate la facoltà di avere, portare, presentare le prescritte insegne di nobilitazione e di armi e di servirvene in qualunque modo in tutti e i singoli atti onorevoli e condecanti, nelle spedizioni e nei certami sia veri che simulati, negli astiludi ovvero in congressi di astati di pedoni e cavalieri, in guerre, in duelli, in singolari tenzoni e in qualunque combattimento da vicino e da lontano, sugli scudi, bandiere, vessilli, tende, cenotafii, sepolcri, monumenti, gemme, anelli, monili, sigilli, edifici, pareti, finestre, porte, soffitti, arazzi e qualsiasi suppellettile, sia nelle faccende spirituali che temporali e miste in ogni luogo a seconda della necessità e ad arbitrio della vostra volon-

tà, secondo il costume degli altri nobili armigeri liberamente e senza alcun impedimento od obiezione.

Siate altresì atti e acconci a ricevere ogni favore, libertà, esenzione, feudi, privilegi, esoneri da qualunque imposta o tributo reale personale o misto; a godere infine di ogni singolo diritto, di quegli analoghi privilegi di cui gli altri insigniti da noi e dal Sacro Romano Impero e che sono investiti o sono atti ad ottenere feudi si giovano, beneficiano, godono, si compiacciano.

Perché invero vi sentiate decorati di una singolare prova della nostra liberalità, sempre «*motu proprio*», per certa scienza e ponderata riflessione a voi sunnominati Bartolomeo, Giovanni Maria e Niccolò Filippi e ai menzionati figli, eredi e posterì da voi discendenti d'ambo i sessi, concediamo benignamente ed elargiamo che, qualora a voi e a quelli sarà sembrato opportuno dimorare o sostare in qualche città o castello soggetto sia alla giurisdizione nostra e del Sacro Romano Impero quanto dei regni e dei nostri domini ereditari in una con le spose, i figli, le robe e i beni vostri non solo possiate e abbiate la facoltà di trasferirvi là tutte le volte che l'avrete voluto in piena libertà e senza alcun impedimento, ma anche che voi e quelli e tutti i vostri domestici e familiari in quella città o castello e via via in qualsivoglia altri luoghi, terre e città attraverso il Sacro Romano Impero e i regni e le nostre province ereditarie siate ritenuti, siate e dobbiate essere dispensati, liberi, completamente immuni ed esentati da qualunque tributo, imposta, imposizione reali, personali, misti e straordinari da chiunque vengano imposti o sogliano essere esatti, di qualunque dignità autorità potestà possa rifulgere colui che le avrà imposte e esatte: e anche da ogni esazione di tributo, di

obblighi di ronda, di viaggi, di opere gratuite di milizia e di altre simili servitù. Item da gabelle, dazi, pedaggi e onere di ospitar soldati e mercenari e altri qualsivoglia uomini e altresì da qualsiasi altro gravame e onere così da non essere in alcun modo tenuti a veruno degli obblighi sopraelencati nè gli stessi si possano esigere o possano essere sostenuti in alcun modo da voi o dai vostri salvoché abbiate acquistato in siffatte contrade o abbiate acquistato ad altro qualsivoglia titolo possessioni o beni urbani o civili che siano soggetti ad oneri urbani; nel qual caso siete naturalmente tenuti a pagare e garantire i consueti diritti ad essi pertinenti. In più in tali città e castelli abbiate e vi si debba dare la libertà di entrare in qualunque consesso o società patrizia, tribunizia o altra nobile di cittadini e di potervi uscire ogni volta che l'avrete voluto e infine, di contro, poter emigrare e allontanarvi da queste città o castelli o dal loro territorio e giurisdizione con tutte le vostre robe e beni senza alcuna minima molestia o impedimento e portarvi altrove; che, se anche le predette città castelli e luoghi fossero state dotate da noi o dai nostri gloriosi predecessori imperatori romani di qualche privilegio contro una tale libera e immune immigrazione, residenza ed emigrazione o ne venissero per caso dotate in futuro da noi o dai nostri successori nel Sacro Romano Impero o anche se la tradizione e la consuetudine di quei luoghi facesse sì che nessuno potesse qui costituire il proprio domicilio tranne che colui che sia stato vincolato alla città e alla comunità o a quel luogo per ragione di fedeltà o in qualunque modo, o colui che si sia assunto funzioni e oneri civili e municipali come gli altri cittadini, cioè «*municipes*», allora e in quel caso vogliamo che privilegi o consuetudini di siffatto genere non possa-

no arrecare alcun danno a voi ed eziandio alle spose e ai vostri figli legittimi ut supra, ma ottengano soltanto potenza e forza verso gli altri: non vogliamo in effetti che nulla sia tolto e revocato ai privilegi, statuti e consuetudini delle città e castelli e siti menzionati per questa nostra concessione di immunità in casi d'altri e in ordine a persone aliene:

Inoltre, perché sperimentare più cospicuamente i vantaggi della nostra liberalità, ancora in virtù della nostra autorità imperiale a voi menzionati Bartolomeo, Giovanni Maria e Niccolò Filippi e a tutti i legittimi eredi discendenti dai vostri lombi, abbiamo dato e concesso anche questo privilegio e l'abbiamo dato e lo concediamo per tenore della presente: che nè le spose e i vostri figli di ambo i sessi e i loro posterì con i rispettivi coniugi nonché i servi, i familiari, i domestici o i sottoposti e le robe di loro tutti sia beni mobili che immobili ovunque esistenti congiuntamente o separatamente debbano essere via via chiamati, citati, portati da chicchessia ad un tribunale della vostra Curia imperiale di Rotweil e di Westfalia o di qualsivoglia altra curia o provincia ecclesiastica o secolare o a qualunque altro tribunale del Sacro Romano Impero e delle province o dei domini o dei sottoposti, senza la benché menoma eccezione, per qualunque causa profana o che riguardi le persone, o l'onorabilità, le robe o i beni o le facoltà vostre nè in nessuno di questi si debba e si possa giudicare, pronunciarsi o procedere contro di voi o di quelli ut supra, i loro corpi, i loro beni.

Nondimeno, se qualcuno avrà preteso che sia di sua competenza qualche azione, diritto o querela ai danni vostri o di quelli o di qualcuno di loro, corra a lui l'obbligo di convenire voi o

quelli non altrove fuorché al cospetto nostro o dei successori nostri Romani imperatori o re, del concistoro della Camera nostra imperiale o reale oppure dinanzi al magistrato sotto la cui giurisdizione sarà toccato a voi e a quelli in qualunque momento abitare e dimorare; e altresì corra l'obbligo di non convenire fuorché davanti ai tribunali ordinari – ai quali sia in ragione de' propri beni che delle persone saranno stati soggetti – i ministri, i familiari, i domestici, i clienti e i sudditi vostri e i loro corpi, loro robe, i loro beni o di non promuovere e perseguire una causa a loro danni altrove; per il giudizio e processo dei quali da qualunque giudice le parti devono essere rimesse all'avvocatura vostra e dei vostri legittimi eredi, salvoché alla richiesta degli attori postulanti un atto di giustizia ne venisse palesamente in queste sedi negato il diritto o per dolo malo, o a bella posta si tirasse alle lunghe, nel qual caso sarà concessa libertà a ciascuno di proseguire il proprio diritto in sedi e tribunali ove avrà potuto impetrarlo.

Che se inoltre contro quanto permesso, a voi soprannominati Bartolomeo, Giovanni Maria e Nicolò Filippi ed eziandio alle spose e ai figli vostri legittimi, agli eredi e discendenti degli stessi, nonché ai servi, domestici o familiari vostri, alle robe e ai beni loro, congiunti o separati, sarà accaduto essere chiamati, citati e tratti in giudizio presso un altro ovvero qualsiasi tribunale di qualche curia o provincia ecclesiastica o secolare sia di Rotweil che della Westfalia o che a danni vostri, con qualsivoglia raffinato stile, si istituisca azione o querela, si presenti, si giudichi, si deliberi o si esegua tutto ciò e qualunque cosa a quel modo intentata, presentata, giudicata, sentenziata, decretata o messa in esecuzione,

da ora come da allora e al contrario, la giudichiamo inutile e vana, di nessun peso e rilievo e dichiariamo dunque con la scienza e autorità antedette che non si possa o debba in alcun modo arrecare danno o pregiudizio nè nelle persone nè nei beni a coloro così chiamati e citati, salvo quei casi che sono espressi a proposito del Giudizio di Rotweil nel rinnovato ordinamento del giudizio medesimo del diletteissimo glorioso imperatore Massimiliano secondo, signore genitore nostro colendissimo sub «quinto titolo parte 2».

Altresì voi predetti Bartolomeo Giovanni Maria e Nicolò Filippi una con le spose, i figli, i domestici, i servi e tutte le robe, le case, le possessioni, i campi e qualunque vostro bene sia mobile che immobile, in virtù delle presenti abbiamo accolto e assunto, accogliamo e assumiamo nella speciale clientela, protezione e salvaguardia nostra e dei successori nostri nell'Impero e dello stesso Sacro Romano Impero dei regni e dei nostri domini ereditari.

Volendo e decretando che dobbiate essere considerati una con le case, i campi, le possessioni, le sedi, gli uomini e tutte le vostre robe e qualunque altro bene, sotto questa di noi e dell'imperiale aquila speciale difesa, protezione, salvaguardia; in perpetuo salvi, protetti e sicuri da ogni gravame, oppressione e onere di ospitare soldati e mercenari ut supra e possiate e abbiate la facoltà via via di giovarvi, godere e compiacervi di tutte le singole immunità, grazie e prerogative di cui altri posti sotto siffatta protezione nostra o dei nostri successori o della nostra imperial aquila, dei regni e dei nostri domini ereditari e del Sacro Romano Impero si giovano, godono, si compiacciono in qualunque modo per consuetudine o per diritto, non impediti nè contraddetti da chicchessia.

E a pubblica testimonianza e maggior evidenza di tutto questo, abbiate la potestà e autorità di affiggere o dipingere a vostro arbitrio sui battenti delle porte, sulle porte, sulle case e sulle dimore, le armi e le insegne nostre e del Sacro Romano Impero per salvaguardia, libertà e sicurezza pubblica, a patto tuttavia che ogni qualvolta sarete stati ricercati in giudizio da qualcuno avente il diritto di procedere contro di voi, dobbiate e siate tenuti a comparire dinanzi a un giudice competente.

Laonde a tutti e ai singoli elettori e agli altri principi del sacro Romano Impero ecclesiastici e secolari, arcivescovi, vescovi, duchi, marchesi, conti, baroni, guerrieri, nobili, clienti, capitani, vicedomini, prefetti, magistrati, procuratori, ufficiali, questori, borgomastri, giudici, consoli, eroaldi, araldi, cittadini, municipi e in conclusione a tutti i sudditi e fedeli dilette nostri e del Sacro Romano Impero e dei regni e dei nostri domini ereditari di qualunque stato, grado, ordine, dignità, condizione o preminenza saranno stati, seriamente commendiamo di permettere che i più volte menzionati Bartolomeo, Giovanni Maria e Niccolò Filippi possano compiacersi, giovarsi, godere e beneficiare liberamente, pacificamente e senza alcun impedimento delle dette conferme, aumentazione, concessione, familiarità, immunità, esenzione, salvaguardia, protezione, privilegi, diritti, onori, dignità, preminenze, prerogative, grazie e indulti, e commendiamo che per qualche motivo non creino in loro impicci o cagionino scompiglio, ma che piuttosto li proteggano, li custodiscano, li difendano e non agiscano all'opposto e facciano in modo che ciò non accada nè lo permettano in qualsivoglia modo, fino a quando avranno preferito evitare l'indignazione gravissima nostra e del Sa-

cro Romano Impero e una multa di cinquecento marche d'oro puro per metà al fisco o al nostro erario cesareo, per l'altra parte eziandio ad uso di colui o di coloroche hanno subito oltraggio da applicarsi irremissibilmente ogni qualvolta sarà stato convenuto.

Con la testimonianza di questo scritto firmato di nostra mano e munito del nostro sigillo imperiale. Dato nel nostro reale castello di Praga il 22 gennaio nell'anno del Signore 1610; trentacinquesimo dei nostri Regni Romani, trentottesimo del Regno d'Ungheria e parimenti trentacinquesimo di quello Boemo.

Rodolfo.

Giovanni Svicardo arcivescovo di Magonza arcicancelliere dell'Impero.

Leopoldo a Straten

Dorff libero Barone di mano propria.

A mandato personale della Sacra Maestà Cesarea.

Giovanni Barvizio.

IV

1613 gennaio 23, Arco

Decreto Vescovile che assente alla costruzione della nuova Collegiata di Arco e stabilisce che l'opera venga iniziata nel termine di tre mesi.

Originale cartaceo. A.C.A.T., Acta Visitalia, 7, fasc. III, a. 1613, cc. 5-7

Quoniam ecclesia Collegiata Archi, considerata populi locum incolentis multitudine et frequentia hominum circumiacentium villarum ad solemnitates illuc confluentium, deprehensa est valde angusta et incapax atque ob vetustatem, ut ex tecto, parietibus et aliis illius partibus dignoscetur adeo

indicens et indecora, et sine divini cultus diminutione, et fere contemptu in presenti statu diutius queat consistere et proinde nec tuto nec comode restitui instaurare posse videatur, attenta necessitate alteram ecclesiam de novo a fundamentis extruendi iuxta etiam vota consulum et sindicorum committatus Archi qui eiusmodi deliberati remiserunt, iudicio et arbitrio illustrissimi et reverendissimi domini domini cardinalis Madrucii^a episcopi et principis Tridenti ut ex supplici libello per eosdem eidem illustrissimo et reverendissimo domino presentato Liquido constat. Propterea idem illustrissimus et reverendissimus dominus cardinalis matura prehabita consultatione, omnibusque consideratis, ut magis ac magis cultus divinus promoveatur pietasque et religio in animis Christi fidelium maior excitetur, novam ecclesiam aedificandam decernit ac statuit, adhibito tamen prius consilio architecti aedificationi accomodatiorem deligendum in quo potissimum ea cantio erit adhibenda, ut, et quo maiori in veneratione ecclesia habeatur quo ad eius fieri potest ab omni strepitu unde divinorum officiorum inturbatio existit eiusdem ecclesiae construendae situs longius absit.

Quo ad expensas autem ad eiusmodi extructionem necessarias, illae fieri debebunt partim per venerabiles dominos dominos archipresbiterum et canonicos iuxta portionem quam sibi predictus illustrissimus et reverendissimus dominus cardinalis reservat taxandam, partim iuxta oblationem factam per personas descriptas in libello praesentato nec non et per alias describendas quas fabricae erigendae operam ac auxilium quodcumque Deo favente alacri animo prestituras certa spes est. Partimque iuxta aestimationem facultatum aliorum hominum et villarum eidem Collegiatae ecclesiae

subiectarum ut pote ex ipsa, tanquam matrice in sacramentis summendis et divinis officiis audiendis utilitatem ac commodum percipientium.

Ad eiusmodi vero opus inchoandum praefigitur terminus trium mensium proximorum futurorum intra quem syndici ad illud deputandi pecuniarum summas promissas et alias ut supra imponendas colligere et exigere in rebusque tum ad fundamenta novae ecclesiae iacienda, tum ad eiusdem aedificationem provehendam necessariis impendere incipient ut facilius et felicius coepta ad exitum eorum sub divini numinis auspicio in prepotentis Dei honorem ecclesiae memoratae maiorem ornatum et popullorum commoditatem perducere tandem aliquando possint ad laudem beatissimae semper Virginis Deiparae, cui novum templum erit dicandum et ita.

Insuper preclarus illustrissimus et reverendissimus dominus cardinalis episcopus mandat presens decretum in actu visitationis quam perillustris et reverendissimus dominus Petrus^b Bellus episcopus Hieropolitanus suffraganeus et vicarius in spiritualibus Tridenti generalis in plebe Arci obivit sub die 23 iannuarii 1613 ad ulteriorem notitiam promulgari et intimari eiusque declarationem interpretationem et alia quaecumque quae supra illius tenorem evenire vel emergere quomodolibet possent sibi riservatae esse et fore declarat. Proinde predictus perillustris et reverendissimus dominus episcopus suffraganeus mentem eiusdem illustrissimi et reverendissimi domini cardinalis episcopi et principis exequens, ac sicuti sui muneris est eius voluntatis sibi viva etiam voce declaratae executioni demandans idem decretum in actu visitationis per me Marcum Antonium Scutillium cancellarium legentem publicavit, illudque sub penis a iure statutis, aliisque per

ipsum illustrissimum et reverendissimum dominum cardinalem pro arbitrio imponendis omnino adimplere precepit per ipsos pretores Arci presentes^c nimirum consules et syndicos terrae Romarzoli et Ultrasarcha comitatus Archi.

Publicatum fuit et est presens [suprascriptum] decretum in canonica Archi presentibus omnibus de quibus supra statim post publicationem ordinum visitationis nec non venerabilibus dominis dominis presbiteris Ioanne Marchetto Festo plebano Flemarum et magnifico domino Hieronymo Tremellono de Ripa testibus a me notario specialiter rogatis.

^a Si tratta del cardinale Carlo Gaudenzio.

^b Petrus preceduto da ep, poi cassato.

^c Presentes preceduto da per ipsos, poi cassato.

V

1649 febbraio, Arco

Di tre disegni progettati per l'altare di S. Bernardino ne viene scelto uno: si stabilisce di pagare al maestro che lo realizzerà la somma di 630 talleri.

Originale cartaceo. A.C.A.T., Atti Civili XVI/326, c. 22rv

Producta parte communitatis Arci primo aprilis 1704^a

Adi febraro 1649 IN Arco nella casa della magnifica et spettabile comunità di Arco predetto.

Essendo che molte volte s'ha trattato nell'anni passati nelli consigli del 38 oltre il consiglio generale fatto del 1630 di dover far un altar ad honor dell'onnipotente Iddio et glorioso santo Bernardino avvocato et mai stato eseguito, hora essendo l'occasione propinqua di maestri milanesi, convocati li domini domini consoli e consiglieri nell medemo loco hanno trattato di mercato con li detti maestri, quali hanno promesso far un altare bellissimo di pietra proportionato in una delle capelle da elegersi nella Collegiata mediante però il loro stipendio, che era di talleri 900. Là onde havuta informatione da periti nell'altare et da religiosi hanno stabilito debbino detti maestri far delli dessegni, com'in effetto hanno fatto tre li quali uno è stato eletto coll'informatione come sopra, di darli di stipendio, et fattura di talleri secento ed trenta, dico talleri 630 e come più diffusamente appare nell'istromento da publicarsi, et da registrarsi nel presente ad perpetuam rei memoriam.

Delle quali cose così pregato io Giovanni Zanoni nodario et cancellaro d'essa spettabile comunità scrissi, e sottoscrissi pregato. Ad laudem Dei optimi maximi.

1649 giugno 14, Arco

Contratto con Bartolomeo Pellone per la realizzazione dell'altare - Notaio Giovanni Zanoni.

Copia. A.C.A.T., Atti Civili XVI/326, c. 22r

Sequitur tenor instrumenti altaris.

I adi 14 giugno 1649 nel luogo soprascritto.

Convocati li magnifici et spettabili domini domini consoli, et consiglieri tutti unitamente hanno stabilito si debbi publicar l'istromento con li maestri dell'altare di già accordato. Iohannes Zanoni nodarus. In Christi nomine amen, anno a navitate eisau-dem Domini mille seicento quaranta nove, indizione seconda, giorno di luni li 14 zugno in Arco diocese di Trento nella stua della casa della magnifica et spettabile comunità.

Presenti li domini domini Antonio Albertani, et Giovanni Rolandi Piamontesi Marzari testimoni noti, idonei, chiamati et pregati. Essendo cosa molto lodevole, anzi necessaria, che quelli che intrano in qualche officio publico, avanti che drizzino li loro pensieri all'amministratione, et governo, et s'affacendino in quella, la prima cosa che devono ricercare, debba esser questa verso la divina Bontà da cui dependono tutti li buoni governi, tutti li beni; quali governi^b con facilità si cominciano, con progresso si maneggiano, et con frutto, et con lode universale si finiscono.

Ciò considerando fissamente li magnifici et spettabili domini Antonio Chiari, et Thomaso Archetti consoli, et suoi domini domini consiglieri il nome de quali stà scritto nel presente libro come sopra.

Desiderosi della promozione dell'honor et gloria del signor Iddio, et de santi suoi, et precisamente avendo questa spettabile et magnifica comunità per suo protettor, et avvocato il glorioso san Bernardino di Sienna, la devotion del quale per esser demmolito il suo altare nelli antepassati tempi si andava a puocho perdendo ove pure è necessità, che siano celebrate molte messe per l'anime dei benefattori con ogni maggior pietà, e prontezza hanno proposto, trattato, et con l'aggiunto et gratia del nostro Signore

Gesù Christo, et intercessione del medesimo santo hanno concluso in ogni modo sù fabricato un bellissimo altare di pietra a gloria di sua divina Maestà et ad honore del medesimo santo, con l'antipendio, bradella, pavimento, scallinada, et ballaustrada, di spesa, di fattura, et sorte di pietre come giù sotto sarà notato.

Et perché resti questa memoria ne venturi secoli nel scrinio delle regioni della spettabile comunità hanno comandato a me notaro sottoscritto che metti ciò a registro et ne faci pubblico instrumento dell'accordio tra essi fatto, et magnifici maestri sottoscritto fatto col conservar il disegno di detto altare, andipendio, bradella, pavimento, scallinada et ballaustrada per ogni buon rispetto nel presente libro.

La onde personalmente costituiti li magnifici domini domini Francesco Tirolla, Carlo Tirolla, in nome anco del magnifico domino Bortolamio Pelloni absente come se fosse presente, pro quo de rato ha promesso nelli suoi proprii bene (?) di Como della Valle di Intellone milanesi, come anco messer Daniele Guardini presenti et habitanti in Arco lavoratori nella Collegiata nuova facendo per se se et heredi suoi in solidum si sono obligati, hanno convenuto et promesso con li soprascritti magnifici et spettabili domini domini consoli con suoi domini domini consiglieri e giurati, il nome de quali è desunto nel presente libro, quivi presenti per se et a detto nome accettanti e stipulanti in forma et me nodaro come publica, legale et autentica persona a nome di chi accettante, di far il suddetto altare di pietra con quattro colonne rosse conforme al disegno sopra nominato, quale si ritrova nella casa d'essa spettabile comunità e con il suo antipendio, bradella, pavimento, scallinada et ballaustrada, lavorato et lustrato perfettamente cioè le

pietre bianche battute minutissimamente et l'altre di collore tutte lustrate perfettamente a spese d'essi domini domini di grandezza et misura proportionata ad una di quelle capelle soprannominate nella Collegiata d'Arco, et quello metter in opera et darlo compiuto con tutte quelle spese che alla loro arte si richiede, si ricerca et convienne et come meglio nelli capitoli sottoscritti sta registrato. Et quello li medesimi maestri l'hanno fatto per prezzo di talleri seicento et trenta dico talleri n° 630 da troni 7.5 per cadauno tallero così tra essi convenuto et spontaneamente accordato da essergli dati, et pagati conforme seguito.

Che li medesimi maestri incominciata ch'haverranno l'opera siino tenuti come in effetto si sono obligati pigliare a cento delli suddetti talleri 630 dalli debitori del vino, formento, et altre biade conforme al loro bisogno, al prezzo però corrente et convenevole. Che li medesimi maestri siano tenuti cercare le pietre necessarie bianche et rosse, et la spettabile comunità si tenuta alla condotta di quelle. Che quelle nere ch'intrano nel opera cioè parangoni sian li medesimi maestri obligati cavarle et condurle a loro spese, come in effetto si sono obligati. Che di man in mano s'andrà l'opera perfettionando, anco s'andrà facendo li pagamenti con questo però, che debbino restar nelle mani d'essa spettabile comunità talleri numero cento, et che quelli non possino haverli sin a tanto che l'opera non sarà perfezionata et messa in opera. Che la magnifica comunità sia tenuta darli un luogo sufficiente a lavorar le dette pietre a detta opera. Che la suddetta opera debbi have fine, termine anni tre prossimi futuri. Di più la detta spettabile comunità si è obligata e sarà tenuta dargli tutti li legnami necessari per far cavalletti, corli, stangeti come anco a

far li ponti, al suo tempo di quelli legnami far l'inventario et a suo tempo renderne di quelli conto. Item lame, piombi, muraro, calcina et manuali quando si metterà in opera. Con questo patto et convention tra loro che volendo far stimar l'opera la spettabile comunità però da periti nell'arte, li medesimi maestri si sono contentati et hanno patuito per patto espresso di lasciar talleri cinquanta di manco del estimo, et ciò subito messa in opera. Renoncando li medesimi maestri ad ogni e qualunque eccectione et li medesimi domini domini consoli a nome come sopra di ogni eccectione del non così contratto mercato tanto da una quanto dall'altra parte; ma quello averlo per rato per si et heredi in solidum et successoribus. Promettendo mai al presente instrumento contrafare, dire over venire per qual si voglia causa né per se né per altro interposte persone sotto la penna del doppio et pagar tutti li danni, spese et interessi in valida legale et solenne forma sott'obligatione de tutti li beni suoi d'essi domini domini magistri et d'essa spettabile comunità delli domini domini magistri in solidum in caso di mancamento. Dando autorità a me nodaro d'attendere il presente instrumento a consiglio de sapienti, non mutando la sostanza del fare et qualità del fatto et così con ogni altro miglior modo. De quibus rogatus fui ego loannes Zanonus publicus Arci apostolica autoritate notarius, ideo predicta scripsi, legi et publicavi in quorum fidem me subscripsi et publicavi ad laudem Dei optimi maximi.

Antiscriptum stabilimentum ac successivum instrumentum fuisse fideliter ex suis authenticis originalibus exemplatum ac exemplata respective existenda in libro magistro iurium spectabilis communitatis Arci f. 368.369 fidem facio et atesor ego Franciscus Bo-

nora publicus imperiali autoritate notarius Arci collegiatus cum quo colloctionavi et concordavi et in robur me hic autentice subscripsi addito solito mei tabellionis signo. Ad maiorem Dei omnipotentis ac eiusdem sanctissimae genitricis virginis Mariae laudem, honorem et gloriam.

^a scritta posteriore

^b tutti li beni, quali governi aggiunto in sopralinea.

VI

1664, Riva

Lista di forestieri residenti a Riva ; fra gli altri si nomina Antonio Italiani.

A.S.C.R., Libro giornale 31, 1662 - 1673, (n. inv. 113), c. 86 r

....
Antonio Tagliani pitore

....

VII

1666; 1667; 1669, Riva

Documentazione relativa ai compensi dati al pittore Giovanni Antonio Italiani di Riva per opere nella Collegiata.

A.S.C.A., Libro XII, a. 1666, cc. 263-264; a. 1667, c. 266; a. 1669, c. 272

1666

...item al signor Gio Antonio Itagliani di Riva per haver indorata la croce de ferro posta nel frontespicio della facciata - troni 28

item pagato al signor pittore Itagliani di Riva a conto della pittura del friso nel frontespicio della facciata - troni 15.5

1667

item al signor Antonio Itagliani pittore a conto - troni 29

1669

Prima pagato al signor Gio Antonio Italiani di Riva pittore per haver depinto li frisi grandi in Chiesa et fuori et ornamenti della facciata - troni 355.5

item per le spese fatte al medemo pittore et garzone per giorni trenta. - troni 45

item al medemo pittore per gieso cotto libre 44 - troni 11

VIII

1667 dicembre 20, Riva «in salono palatii veteris»

Richiesta dei pittori Antonio e Faustino Italiani di ottenere la cittadinanza di Riva adducendo come unica garanzia la loro buona condotta: in consiglio del Comune si decidono le modalità di trattamento.

A.S.C.R., Libro giornale 31, 1662-1673, (n. inv. 113), c. 167 v.

....

item super precibus dominorum dominorum Antonii et Faustini fratrum pictorum de Italianis, propositum fuit se si debbi proponerli nel medesimo consilio generale per abitanti di Riva ad effetto semplicemente loro debitori forestieri sequestrare non ostante che nelle preci pretendino es-

sere abitanti assoluti in riguardo della loro nota buona vita et rari costumi.

Quae pars ballotata et obtenta fuit plenis suffragiis ad effectum sequestrandi tantumodo et non atque.

IX

1667 dicembre 24, Riva

A pieni voti viene deciso in consiglio dei sei di concedere in via eccezionale la cittadinanza rivana ai fratelli Italiani, con la clausola che dipingano due pale, una nella chiesa di S.Brizio e l'altra in quella di S.Giovanni.

A.S.C.R., Libro giornale 31, 1662-1673, (n. inv. 113), c. 172 r

Item nuovamente furono lette le preci dei fratelli Itagliani pittori, chiedenti essere assolutamente abitanti senza condicione alcuna. Fu hora proposto se si debbino portarli nel consilio generale per ottenere la gratia, però senza pregiudicio d'indurne alcuna conseguenza rispetto ad altri, et mentre essi dal proprio faccino et dipinghino due palle, nella chiesa di Sant Brizio et l'altra nella chiesa di Sant Giovanni, conforme gli sarà da signori sindici prescritto.

Quae pars fuit obtenta plenis votis.

X

1667 dicembre 26, Riva «in salone palatii veteris spectabilis communitatis»

È portata in consiglio la supplica dei fratelli Italiani pittori chiedenti la cittadinanza rivana, già presentata nel consiglio dei sei il 20 e il 24 dicembre. Viene

messa ai voti e approvata, a condizione che a proprie spese i due pittori dipingano due pale, una per S.Brizio e una per S.Giovanni.

A.S.C.R., Libro giornale 31, 1662-1673, (n. inv. 113), c. 174 v

Molt'illustre clarissimo eccellentissimo nobbile et spectabile consilio

Essendo per il corso d'anni dodeci che noi humilissimi supplicanti alberghiamo nella città di Riva, essecitando quel puoco di talento che sua divina Maestà c'ha per sua misericordia concesso, così desiderassimo continuare sin al fin di questa nostra vita, quando così piacesse alle signorie loro molt'illustri, clarissimi et eccellentissimi et spettabile consilio non nel modo e forma ch'abbiamo pricipato et seguito sin'hora, ma sì di ben in meglio dove andiamo confidati nella solita, innata loro gentilezza a volersi compiacere d'ascrivere nel numero de loro abitanti, offrendoci sottogiacer a quelle cose che si saranno imposte et esser per sempre fidelli a questo Publico et alle signorie loro, n'attendemo l'inspirata gratia e profondissima li facciamo riverenza restando delle signorie loro molt'illustri clarissimi eccellentissimi nobili et spetiali humilissimi et fidelissimi servitori li fratelli Itagliani pittori.

Presententur preces in consilio generali proximo futurots

Signatum die 20 decembris 1667 in consilio de sex. Antonius Salvadorius cancellarius.

Presententur preces in consilio generali proximo futuro

Signatum die 24 decembris 1667 in consilio de sex. Io qui supra cancellarius.

Fuerunt ballotati predicti fratres de Italianis pictores pro habitatoribus cum condicione tamen ut in parte capta in consilio de sex proximo preterito

sub die decembris cadentis, idest ut propriis sumptibus conficiant et dipingant pallas duas ecclesiis sancti Britii et sancti Ioannis quam primum; cumque illis conditionibus obtinuerunt suffragia pro 44 contra 2.

XI

1670 marzo 23, Arco

Il massaro della Compagnia del Santissimo Rosario informa il Capitolo della stessa che Bartolomeo Pellone, impegnatosi a costruire l'altare omonimo con rogito notarile del 6 gennaio 1653 e pur avendo ricevuto più di seicento talleri, non ha intenzione di portare a termine l'opera in breve tempo. Gli viene concesso un termine di 25 giorni per iniziare i lavori, altrimenti si procederà contro di lui.

Originale cartaceo. A.P.A., Miscellanea S.S. Rosario, 1634-1750, (n. inv. 31), a. 1670.

Documento trascritto parzialmente.

In Christi nomine Amen

Adi 23 marzo 1670 in giorno di domenica, congregato il Capitolo della venerabile Compagnia del Santissimo Rosario nella sagrastia locho solito con l'assistenza delli molto illustri et reverendi signori arciprete et canonici et la maggior parte de confratelli, nel quale Capitolo è stato proposto dal molto illustre signor Giorgio Giorgii massaro come sotto segue:

È stato esposto dal sopradetto signor massaro sì come per l'interesse dell'altare del Santissimo Rosario non ancora perfetionato è stato interpellato il signor Bartolamio Pellone lapicida come quello che per instrumento pubblico rogato per il quondam nobile

spectabile signor Giovan Zanoni notaio d'Arco sotto li 6 genaro 1653 al quale si ritrova obbligato a perfetionare detto altare et opera già cominciata, atteso che ha riceputo talleri 600 e più salvo a questo conto e vedendo che esso signor Pellone si rende negligente anzi di più renitente in voler perfetionare quest'opera, nè meno essendo amabilmente interpellato anzi da supremi padroni esortato, non^a ha intentione di così presto rissolversi alla perfetionna di tall opera. Perciò congregato il Capitolo come sopra al [?] alla maggior parte de detti confratelli a quali è stata esposta la sopradetta propositione et difficoltà respective tutti a piena voce hanno concluso che attenta l'obligatione sopra nominata per instrumento alla quale non si può contravenire debba esso signor Pellone per se o per altra persona sufficiente ed idonea da esser ritrovata da esso signor Pellone di gusto et sodisfatione del venerabile Capitolo con la sua sopra intendenza a suoi danni spese et interessi venire o far venire a metter in esecuzione la detta opera o sii altare in termino di giorni 25 cioè dar principio a detta fontione et continuare usque quo; et tra tanto debbi dare sufficiente sicurtà dell danaro receputo per perfetionare quest opera, altrimenti ricusando ciò fare li sopradetti confratelli a piena voce hanno dato ampla facoltà in ciò al sopra detto signor massaro di poter eseguire contro detto signor Pellone pro ut iuriter premessa la notificatione di questo Capitolo et decreto.

Di più che in questo termine assignatoli debbi anco consignare il disegno di detto altare in mani del detto signor massaro acciò

Io Alessandro Zanoni arciprete d'Arco fui presente approbando le cose sudette et perciò ho sottoscritto di mia mano, senza alcuno pregiudicio

dell'instromento già tanti anni fa celebrato.

^a aggiunto in soprallinea.

XII

1670 marzo 24, Arco «in sagristia»

Si intima a Bartolomeo Pellone che nel termine di sei mesi «habbi da esser in opera tutto il da lui ... esibito «nel rogito notarile del 6 genn. 1653 e che invii immediatamente il disegno già tanto tempo fatto».

Originale cartaceo. A.P.A., Miscellanea S.S. Rosario, 1634-1750, (n. inv. 31), a. 1670

In Christi nomine amen

In essecutione della promessa fatta dal signor Pellone, che fatte le feste prossime di Pascha, habbi da far operare da quattro lavoranti, per effettuare il parapetto dell'altare, et gli altri preparamenti, si consentano li signori administrators et officianti del Santissimo Rosario, che in termine delli sei mesi, habbi da esser in opera tutto il da lui nella scrittura esibito: et subito gionto a Villa, debba mandare il disegno già tanto tempo fatto per governo della suddetta compagnia, altramente etc; così rispetto in sagristia della Collegiata d'Arco, presenti il signor priore et tutti gl'altri intervenienti, come nell'istanza a lui hieri comunicata: et questo è hoggi li 24 marzo 1670. In fede ho scritto io Alessandro Zanoni arciprete d'Arco Antonio Petri Canonico. Christophoro Giovanazzi canonico.

Francesco Segala canonico et priore.

Io Giorgio Giorgii massario et io pre Giorgio Frazorzi

Francesco Steffani capellano et consigliere.

XIII

1670 marzo 24

Bartolomeo Pellone promette di mettere in opera il basamento dell'altare del Santissimo Rosario nel termine di sei mesi.

Copia. A.P.A., Miscellanea S.S. Rosario, 1634-1750, (n. inv. 31), a. 1670

Io sottoscritto prometto che nelli termine di mesi sei sarà messo in opera il basamento dell'altare, cioè il parapetto con li piedestalli attorno conforme il disegno et forse di più se potrò, come il pedestalletto di sopra a pato che il giorno delli Santi si darà drio a perfetionare detto altare conforme il mio obbligo havendo dato ordine di cavare il parangone et altre pietre che bisogna per la perfetione di tutto l'altare. In riguardo alla segurtà, stimo non essere obbligato stando che non l'anno adimandata avanti come dell'ustrimento. Così si potranno informare delle mie opere fatte che io non ò mai prestato sicurtà perché quello prometterò attenderò.

Circha il disegno qua in Arco non si ritrova, potria essere che fusse a Villa, così essendo porterò.

Bartolomio Pelsoni

Receputa^a li 24 marzo 1670. Copia. Al signor Bartolomio Pellone

^a da receputa in poi la scrittura è di mano diversa della precedente.

XIV

1671 maggio 17, domenica, Arco «in pallatio...Prosperi comitis Arcensis».

In seguito alla visita pastorale, si esortano l'arciprete ed i canonici «all'avanzamento della fabrica sontuosa e maestosa della nova chiesa Collegiata», a incrementare il culto divino, e ad essere d'esempio per i fedeli.

Originale cartaceo. A.C.A.T., Acta Visitalia, 13, Arco 1671, Pro visitatione personali, c. 11

Documento trascritto parzialmente.

Essendo la Chiesa di Dio costituita a guisa d'un ben ordinato essercito, acciò risplenda maggiormente avanti il conspetto di Dio, a salute delle anime, si essorta li venerabili signori arciprete e canonici come pastori investiti al governo di quella, a continuare il buon e salutare essemplio che col zelo e fervore hanno sin hora dimostrato, sì nel crescere il culto divino, come la salute delle anime, et all'avanzamento della fabrica sontuosa e maestosa della nova chiesa Collegiata; et all'incontro si essorta tutti li sacerdoti e chierici a conformarsi con medesimi signori canonici tanto nelle cose spirituali, quanto nell'intellettuali, per potere ancora essi cooperare nella vigna di Christo, et a suo tempo riceverne condegna retributione, essortandoli massime alla frequenza delle congreghe, che in avvenire si terranno: et accioché questo corpo mistico della Chiesa di Dio sia perfettamente adempito in ogni parte e si come il clero dovrà haver sempre in consideratione e coll'essemplio delle proprie virtù allettare li secolari all'adempimento de divini precetti, così si confida che li secolari ancora, si come si essortano, siano per continuare la riverenza che sin hora hanno dimo-

strata verso li sacerdoti, come ministri di Christo, con imitare le di lui ationi virtuose, e compatire tal volta alle viziose, causate dalla fragilità humana, come parimente che voglino continuare all'abbellimento totale della mentovata chiesa, non potendosi abastanza lodare le generosità con quale e massime le confraternità vi sono concorsi per lo spacio di tanti anni.

XV

1671 agosto 30, Arco

Memoria dell'arciprete Zanoni relativa alla consacrazione del nuovo altare maggiore della Collegiata «per mani» del vescovo Sigismondo Alfonso Thun il 15 maggio 1671.

Originale cartaceo. A.P.A., Urbario Zannoni, (n. inv. 35), c. 115 v

Memoria eterna, come quest'anno 1671 fu fatta la visita in questa nostra parrocchiale Collegiata d'Arco sotto li 14-15 et 16 di maggio, da sua eccellenza reverendissima signor vescovo e principe di Trento e vescovo e principe di Bressanone con comitiva di 20 et più persone, intervenendo due visitatori, cioè li reverendissimi signori canonico Barbi di Trento et arciprete Balduino di Riva decano benacense.

Lì 14 giovedì et 16 sabbato delle Pentecoste fu amministrato il sacramento della Chresima: et li 15 venerdì fu fatta la consecrazione dell'altar maggiore e della medesima chiesa Collegiata per mani del medesimo signor vescovo Sigismondo Alfonso de conti de Thunn e principe ut supra dal quale fu concesso che 'l giorno della consecrazione fosse celebrato nell'ultima dominica d'agosto, sempre futuris

temporibus, con la sua ottava come pure hieri si celebrorno solennemente li primi vespri d'essa consecrazione et hoggi li 30 dominica ultima d'agosto fattone il solenne officio et messa per me Alessandro Zanoni arciprete, qui notavi manu mea ad perpetuam memoriam con li nostri illustri canonici Antonio Petri, Christoforo Giovannaccio et Francesco Segala J.D. Francesco Steffani giuniore capellano maestro di capella et organista et tutto il clero sottoposto a questa medema Collegiata, ad honorem Dei onnipotentis et beatissimae semper Virginis Mariae matris domini nostri Jesu Christi.

XVI

Descrizione del vecchio altare della Collegiata realizzato da Domenico Rossi di Mori, detto il Manentino

Originale cartaceo. APA, Urbario Zannoni, (n. inv. 35), c. 55

Il testo presenta numerose correzioni effettuate ricoprendo con la nuova, la parola scritta precedentemente che in tal modo risulta illeggibile.

Altare vecchio della Chiesa Collegiata distrutto.

Nei libri letti ed esaminati delle ragioni capitolari di Arco non si ritrovò chi sia stato il disegnatore della chiesa Collegiata di Arco: Domenico Rossi fu il fabbricatore dell'altare maggiore distrutto, già fatto al tempo della fabrica della chiesa. La chiesa è la stessa d'allora, ma l'altare maggiore del tempo della fabbrica non esiste più: fu distrutto; non restò però distrutta la tal memoria di sì meraviglioso altare conservata non del tutto chiara negli ornamenti da chi scrive; nè potuta aver più

chiara, fatte molte ricerche ai più vecchi informati.

L'altare maggiore distrutto pochi anni dopo alla riforma era di una mole assai grandiosa; tutto di marmo e pietra. Era piantato circa piede uno più basso del presente, e di piedi più in giù del presente a settentrione; arrivava colla cima^a a superare l'architrave^b di pietra che sta sotto al freggio dipinto sotto il^c grande cornicione. La mensa ed altare erano in unione. Le sei colonne di marmo servienti ora a sostegno dell'organo in fondo alla chiesa erano sulla mensa colle basi a zocoli come ora.

Queste colonne, coi bei presenti capitelli di pietra bianca lavorata, sostenevano un curvo gran cornicione, sopra cui v'erano statue colossali di angeli, in atto di venerazione ed in cima con dovuto ornamento essendovi lo Spirito Santo, superandosi così il sunnominato architravo coll'angelo in cima tenente nelle mani scritto il moto «Assumpta est Maria in coelum»^d. Tra queste colonne ben disposte v'era il vuoto dove stava la statua della beatissima Vergine Maria Assunta, che è la presente riposta nella nicchia del muro tra le colonne e statue di marmorino^e. Il vecchio altare aveva dippiù nel vacuo dove era riposta la statua un contorno intiero di nuvolette di marmo vario di colori sopra la cui testa della Beatissima vi stavano due angeli tenenti elevata la corona^f. Vi erano molti angeli di marmo e piccoli e grandi, ed ornamenti certi decoranti l'altare da non potersi descrivere nel numero nè negli atteggiamenti per la lontananza del tempo della distruzione. Questo scritto è certo, come è certo certissimo che questo monte di marmo e pietre differenti stava alzato senza essere raccomandato in alcun modo ad alcune parti di muri; ed era con tutto ciò così sicuro nella sua base e costruzione, che l'uo-

mo vi saliva sopra ed in cima anche per nettarlo dalla polvere, o per quanto abbisognasse d'altro incontro. Il capriccio e volontà d'aver un altare alla Romana di marca più piccola^g fece distruggere l'opera di corrispondenza alla fabbrica, e che la rendeva per sempre più ammirabile e considerevole. Parcat eis Dominus - L'altare distrutto aveva le portine di pietra lavorata a perfetta architettura riconosciute per tali da intendente ultimamente che le poté esaminare, attaccate all'altare e raccomandate ai muri laterali di mattina e sera. In cima ad ogni una di queste portine stava un angelo col corno dell'abbondanza ed ognuna aveva un busto di moro di esatta scultura. Lo scultore della statua esistente nella nicchia, credesi che sia stato un Caliali o Caligari forse veronese.

^a dopo cima si legge primo; è da ritenersi parola dimenticata di essere cassata

^b superare l'ar aggiunto in sopralinea

^c dipinto sotto il aggiunto in sopralinea

^d cima tenente nelle mani scritto il motto «Assumpta est Maria in coelum».

Tra queste co aggiunto in sopralinea

^e rino aggiunto in sopralinea

^f sopra la cui testa della Beatissima vi stavano due angeli tenenti elevata la corona aggiunto in sopralinea

^g di marca più piccola aggiunto in sopralinea

XVII

1754, Arco

Memorie dell'arciprete Cristoforo Morandi sulla costruzione dell'Altare di S.Michele nella Collegiata offerto dal conte Giorgio d'Arco.

Originale cartaceo. A.P.A., Urbario Zannoni, (n. inv. 35), c. 134 r

In quest'anno 1754 sugli primi giorni della S.Quadragesima ch'è accaduta nelli 27 di febbraio, e nelli primi del mese di marzo sua eccellenza signor Giorgio del Sacro Romano Impero conte di Arco etc. consigliere intimo di sua maestà la signora Teresa imperatrice e regina di Ungheria e Boemia, ha fatto fare l'altare di S.Michele in questa nostra Collegiata di pietra, cioè di marmo. E questo l'ha fatto fare gratis ed a sue spese e per onore del santo arcangelo Michele. Ed io Giacomo Morandi arciprete ho cantata la messa al detto altare nuovo il giorno di S.Giuseppe 19 marzo in segno di gratitudine per beneficio fatto alla Collegiata. In oltre ho cantata messa anche alli 23 aprile di detto anno giorno di san Giorgio, di cui il cavaliere porta il nome e questa fu con gran solennità e musica.

XVIII

1760 settembre 21, Arco

Note dell'Arciprete Morandi. Si decide la costruzione della nuova sagrestia della Collegiata e se ne dà l'incarico a Gerolamo Dorna, Giambattista Sani e Giacomo Chizzola. Seguono poi altre note relative alla stessa risalenti al 1763, anno della sua ultimazione.

Originale cartaceo. A.P.A., Urbario Zannoni (n. inv. 35), c. 147 r

In questo anno 1760 oggidì li 21 del mese di settembre si è conchiuso di farsi fare la nuova sagrestia nella Collegiata di Arco della quale v'era gran bisogno anche perché li banchi ed arma-

ri essendo stati fatti di pezzo, erano vecchi e tutti carolati. Abbiamo adunque fatto l'accordo con Gerolamo Dorna abitante di Arco e Giambattista Sani e Giacomo Chizzola, questi due di Mori: tutti questi tre marangoni, maestri, falegnami. L'accordo è stato fissato e conchiuso in settecento fiorini tedeschi da troni cinque per cadauno, essendosi obbligati gli sopradetti a fare la detta sagrestia nel corso di tre anni, coll'obbligo di pagare noi capitolari, di sborsare subito alli medesimi duecento fiorini tedeschi ed altri duecento, arrivati che siano alla metà dell'opera; finita poi che sia l'opera altri trecento fiorini. In oltre che siano obbligati a pagare altri fiorini settanta per la fattura del cimiero, che devono fare sopra li banchi ed armari, che in tutto sono settecento e settanta fiorini tedeschi dico fiorini 770.

Ed io arciprete Morandi sono andato nella nuova sagrestia le vigilia della Pentecoste dell'anno 1763 ed ho cantata la Messa e fatto il sagra fonte battesimale.

Li dinari da me spesi arrivano alla somma di troni seicento novanta e mezzo, dico troni 690.5. Per il mio armario che è posto nella mezaria verso mezzogiorno ho speso poi centotrentasei troni, dico tr. 136. Per il mio capellano don Giuseppe Marcabruni, cioè per l'armarotto con cassettone destinato per il medesimo ho speso cento troni, e otto carentani, dico tr. 100.6.4. Veramente questa è stata una bell'opera e necessaria, tanto più che si ha aggiunta una finestra alla sagrestia per darle maggior lume e si è trasportato il lavamano in un bel sitto oltre la sagrestia a mezzogiorno, sitto molto comodo, che per avanti v'era un picciol vortello, in cui anticamente tenevano un botticello ove tenevano il vino per le sante messe, il restante poi del sitto

serviva per qualche necessità corporale, come v'è anche al presente.

Ad onore di Dio si è fatta finalmente quest'opera tanto necessaria, ma non sono mancati diverbi anche tra noi capitolari, perché chi voleva e chi non voleva farla e chi voleva che l'armaretto restasse alla propria famiglia e chi non voleva pagare doppio esser fatta, e chi voleva pagare coll'entrate della Chiesa e non colle proprie come qualcheduno ha anche fatto. In somma si è fatto al meglio.

XIX

1763, Arco

Note dell'arciprete Morandi nella quali vengono menzionati i quadri della Via Crucis, del coro e due lampade d'argento.

Originale cartaceo. A.P.A., Urbario Zannoni, (n. inv. 35), c. 116 r

In quest'anno 1763 dopo la metà di aprile sono venuti in [...] quattro milanesi, li quali si ritrovavano a Rovredo, da quali si sono fatti stimare li quadri della Via Crucis nella capelle delli altari, ivi posti da un anno in qua, perché per avanti erano appesi alli colonati della Collegiata e non stavano bene, che più sotto li deturpavano e si è speso cinque fiorini tedeschi per ciaschedun quadro, parte di quelli sono stati fatti da alcuni divoti, ed a loro spese e parte hanno contribuito qualche denaro, raccolto per la maggior parte dal molto illustre e reverendo signor domino Caietano Marcabruni sacerdote di Arco ed impressario. Li due quadri stuccati e posti in coro gli ha fati metter a sue spese sua eccellenza il signor conte Giambattista di Arco, il

quale ha pagato per quelli due soli ondici zechini d'oro.

In oltre l'anzidetto signor domino Caietano Marcabruni ha fatto fare due belle lampade d'argento per l'altare della fradaglia o del Santissimo Sacramento ed anche queste parte per privato benefattore e parte con dinaro questuato ed anche io arciprete Morandi ho donato un zechino e ciò è stato nell'anno scorso 1762.

Queste^a due lampade unitamente a quelle dell'altar di S. Bernardino e croce di S. Bernardino cioè dell'altar in Collegiata sono state rubate le notte dai 15 ai 16 agosto 1815: dopo due mesi circa ne fu trovata una e levata.

^a Nota a margine sinistro - Tutto ciò che segue è scritto da altra mano.

XX

1786 dicembre 15, Arco

L'arciprete Santoni informa il Capitolo della Collegiata sulle spese riguardanti l'esecuzione della sagrestia durante i vari massariati precedenti: dal rogito steso in occasione del contratto (1763) risulta che essa fu fatta costruire dai capitolari e non a nome della Chiesa; pertanto quest'ultima non doveva riportare danni pecuniari, come di fatto è avvenuto e quindi deve essere risarcita.

Originale cartaceo. A.P.A., Collegiata (n. inv. 39), fasc. Collegiata fabbrica e restauri dal 1750 al 1800

Addi 15 dic. 1786. Oggi dopo aver preso le informazioni possibili relativamente alle varie gravi sopraccen-

nate difficoltà intorno al Massariato 1761, del signor canonico Giuseppe Lutterotti, ne informai a voce il pieno Capitolo adunato more solito, e di quelle anzi, che riguardano le spese della nuova sagrestia fatta fare dal Capitolo nell'anno suddetto 1761, ne estesi un ristretto prospetto, che lessi al Capitolo medesimo: il quale dopo varie osservazioni ebbe la confidenza di rimettere onninamente al Capitolo medesimo la varie difficoltà in tutto, e per tutto; e così pure detto signor canonico Lutterotti si rimise da parte sua totalmente, come fece lo stesso Capitolo nella mia persona, arbitramento e decisione.

Discendendo perciò all'esame delle accennate difficoltà, premetto che le informazioni su di loro necessarie per deciderle con fondato arbitrio le ho prese massimamente riguardo alla suddetta nuova sagristia fatta dai maestri Girolamo Dorna e Giambattista Sani mediante il contratto seguito tra questi, e il venerabile Capitolo d'allora, dall'istromento dei 4 luglio 1763 rogiti Angelini d'Arco, e dall'estimo d'ogni parte della sagristia medesima annesso a quest'istromento, in cui di virtù furono capitolarmente assegnate a vari sacerdoti e benefiziati nelle parti di detta sagristia al prezzo fissato in quell'estimo istesso; i quali estimo ed istromento erano in mano del prelibato signor canonico a da lui furono consegnati con varie carte a ciò pure spettanti.

Da esso istromento pertanto apparisce, che quella sagristia fecesi fare dai signori capitolari, non a nome della Chiesa, ma a nome loro soltanto e col previo intendimento coi signori sacerdoti previo e massime benefiziati della Collegiata di farne loro poi l'assegno dovuto come appunto seguì in virtù del medesimo istromento dei 4 luglio 1763, onde chiaramente ne viene, che la nuova sagristia non fecesi a carico

della Collegiata, ma bensì a carico dei signori capitolari d'allora e dei sacerdoti e beneficiati; ed in parte anco della Collegiata, per quelle porzioni cioè che servir doveano a di uso per i sacri arredi e mobili della stessa. Per la qualcosa fu pure che fu destinato uno fra i signori capitolari, il quale dovesse ricever i pagamenti da farsi delle porzioni della sagristia da quelli ai quali fossero assegnate, acciò la Chiesa non ne riportasse danno: e questi fu il canonico Giuseppe Lutterotti, siccome manifestamente ricavasi citato istromento dei 4 luglio 1763 ivi dicendosi dopo l'assegno fatto a ciascuno dei sacerdoti e beneficiati = e ciò hanno fatti e fanno li predetti signori reverendissimi capitolari uniti, e quattro come sopra capitolari tutti, perché essi reverendi soprascritti sacerdoti, capellanie e scuole hanno qui effettivamente sborsato e pagato al pregato Capitolo o sia reverendissimo signor don Giuseppe Lutterotti canonico di questa Collegiata d'Arco tanto quanto fu dall'infrascritto estimo infine del presente tassato, a riserva della spettabile Comunità, dalla quale ha confessato averli ricevuti. Fatti quindi da me infrascritto colla possibile maggiore accuratezza li conti sopra le porzioni della sagristia assegnate alli reverendi sacerdoti, capellanie e scuole a tenore del sopraccitato istromento ed ai quattro signori capitolari di quel tempo, non che sopra i tre armarotti dai calici che restavano nella mezzaria Capitolare, i quali furono soddisfatti da vari sacerdoti, affinché si riservassero per li tre nuovi canonici che speravasi dovessero accrescersi, come di fatto avvenne, del qual pagamento fecesene rogito espresso nel più volte nominato istromento dei 4 luglio 1763. Fatti, ripeto, questi conti, ne risultò che della sagristia ne restò in dominio e ad uso della Collegiata per il valore di troni mille duecento venti-

nove e carentani cinque, dico 1229.5.

Discendendo quindi ad un accurato esame dei massariali di quel tempo, in cui seguì il contratto della sagristia coi maestri Dorna e Sani e gli fu data effettiva esecuzione, trovai una delle più gravi difficoltà da risolvere, per cui massime io mi rivolsi a questo reverendissimo Capitolo per sentirne, come dissi d'apprincipio il di lui giudizio e parere: trovai cioè, che nei Massariati Bressani 1758 e 1762, Morandi 1760, Lutterotti 1761 e Tommasi 1763 fu addebitata la Chiesa di pagamenti fatti per la nuova sagristia a detti maestri Dorna e Sani per l'esorbitante incapibile somma di troni quattromille ottantadue e carentani, dico: e che perciò si addebitò di più di ciò che della sagristia restò in di lei potere, della somma di troni duemilaottocentocinquante lire, e carentani cinque.

dico 2853.5

Cercasi però da che debbasi indenizzare la Chiesa di questa esorbitante somma: e questa è la più grave difficoltà tra quelle ch'esposi nel pieno sopraddato Capitolo dei 15 del corrente dicembre, sopra delli quali tanto esso Capitolo, quanto il signor canonico Lutterotti si rimisero pienamente nella mia persona, ad arbitrale decisione.

A quest'effetto adunque osservo in primo luogo che i pagamenti sopradetti fatti a Dorna e Sani per la sagristia nuova dai signori massai capitolari Bressani, Morandi e Tommasi, furono da tutto il Capitolo approvati e saldati colla propria sottoscrizione eziandio del Signor canonico Lutterotti: e ch'essendo già morti la massai Bressani, Morandi e Tommasi, la Chiesa ha diritto soltanto di rivolgersi contro il signor massai Lutterotti vivente, il quale coll'approvazione solidale da quei conti addivenne debitor solidale affavor della Chiesa e osservo in secondo luogo che i pagamenti fatti dai difonti

massai Bressani Morandi e Tomasi accedono di soli troni cento e undici il debito della Chiesa per le porzioni della sagristia che restano a di lei uso: e che perciò l'eccesso maggiore fu commesso dal vivente signor massai Lutterotti, il quale nel suo Massariato 1761 addebita la Chiesa di troni 2740.

Osservo finalmente che detto signor canonico Lutterotti fu destinato da altri signori capitolari per soprantendente all'affare della sagristia, come già dissi manifestamente risultare dal più volte citato istromento dei 4 luglio 1763. Ond'è pure che questo istromento coll'annessogli estimo, e con altre carti spettanti all'affare medesimo restarono nelle di lui mani e da lui fummi consegnato il tutto per dilucidare questo rilevante negozio. Quare ex hiis et aliis etc.

Invocato il nome di Dio

In virtù della conferitami soprammentovata autorità arbitro ed arbitrando decisamente pronunzio che il signor canonico Giuseppe Lutterotti sia obbligato di risarcire la Collegiata d'Arco dei soprannotati troni due mila ottocento cinquantatre e carentani cinque.

Francesco Santoni arciprete qual arbitro.

XXI

1786 dicembre 16, Arco

Il Canonico Lutterotti deve risarcire la Collegiata di quanto le è stato indebitamente sottratto per il pagamento della sacrestia.

Originale cartaceo. A.P.A., Collegiata (n. inv. 39), fasc. Collegiata fabbrica e restauri dal 1750 al 1800

Tassa fiorini 9

All'incontro però si devono supputare dalla somma predetta cui fu condannato il signor canonico Lutterotti affavore della Collegiata, le tre seguenti partite provenienti da pagamenti fatti da diversi per la sagristia e delli quali egli ne accreditò la Collegiata medesima in detto suo Massariato 1761 sotto la rubrica dell'«Entrata incerta»: stantché quei pagamenti, attesa la predetta mia arbitrale sentenza, non devono computarsi affavore della Chiesa, ma del solo signor canonico. Le partite sono

1) Ricavati dall'elemosine delle messe n° 50, celebrate da diversi sacerdoti per la sagristia - troni 75

2) Ricavati da diversi sacerdoti per armarotti e cassettoni loro assegnati li 4 luglio 1763 - troni 408

3) Similmente ricavati dalla spettabile Comunità e signor Domenico Albertani per la due torricelle della sagristia - troni 660, sommano troni 1143

Perciò il debito cui fu condannato il signor canonico Lutterotti affavore della Chiesa restignesi a troni 1710.5

A questo debito devesi aggiungere la somma di troni 750 per il prezzo dei candellieri nuovi d'ottone messo a spesa due volte nel Massariato istesso 1761 e così pur altri troni 40 similmente ivi notati due volte per la fattura d'un calice: danno troni 790, sommario 2500.5

Essendo adunque la somma totale della spesa del Massariato Lutterotti 1761 di troni 6403.6

ne viene di conseguenza che da essa dibattendosi la soprascritta somma di troni 2500.5

resti detta somma della spesa massariale ristretta a troni 3903.1 essendo poi l'entrata totale di detto Massariato 1761 di troni 4010.9 ne viene che detto signor canonico massaio 1761, resti debitore della Chiesa di troni 107.8

Computando finalmente il prò di questo residuo debito massariale dal primo aprile^a del 1762

sino al primo aprile 1778 a tenore di ciò

che fu detto e fecesi da bel principio coi

residui massariali degli anni 1757 e 1765

viene a portare troni 684^b

Somma in tutto troni 136

di^c poi fino al presente aprile 1778, poiché andando egli creditore della Chiesa pel suo Massariato 1773 ivi^d terminarsi deve il pro suddetto.

Notando inoltre il predetto signor canonico Lutterotti sotto la rubrica dell'«Entrata incerta» dello stesso Massariato 1761, d'aver incassati li 10 gennaio 1762 un capitale di fiorini 50 affrancato dal signor Marco Marchetti, e soggiugnendo ivi pure d'averlo impiegato per la sacrestia nuova: ed essendo manifesto da quel che fu osservato e deciso che la Collegiata non doveva pagare per detta sagristia, ne viene in conseguenza che detto signor canonico debba rifare la Chiesa degli affitti, che perciò le cessarono, quali dal gennaio 1762 fino al gennaio 1787

importano troni 312.6

Somma totale del debito troni 471.10

Francesco Santoni Arciprete

Siccome poi il signor canonico Giuseppe Lutterotti per i suoi Massariati degli anni 1773-1777 resterà creditore della chiesa di somme notabili, e quei suoi Massariati potrebbero incontrar presso qualcheduno delle difficoltà per certe partite di spesa ragguardevole, avuto rispetto alla povertà della Collegiata: perciò si esorta egli a dipartire sopra detti Massariati e loro saldi il debito che ha colla Collegiata stessa per li tre passati Massariati e loro saldi delli tre anni 1757, 1761 e 1765 e così

del prossimo venturo Massariato 1769, in cui pure sarà debitore di qualche picciola somma; esortasi, ripeto, detto signor canonico a dipartire questo suo debito sopra i rispettivi già detti suoi crediti in maniera che sottoscrivasi a saldo per saldo esprimendo, che avuta considerazione alla povertà della Collegiata le fa un regalo di certa determinante somma fino ad una perfetta uguaglianza; che così verrà levato ogni sospetto di future difficoltà ed il Capitolo accetterà quelle sue dichiarazioni di regalo per vera soddisfazione dei soprannominati suoi debiti dei Massariati 1757 e 1761, 1765 e 1769.

Resta finalmente da risolvere una difficoltà da me proposta in pieno Capitolo dei 15 del corrente dicembre e che da esso Capitolo e signor canonico Lutterotti fu a me rimessa da decidere: ed è la seguente. Nota il fu signor arciprete Morandi in questo libro a carte 175, tergo d'aver sborsato troni 350 d'ordine dei signori canonici e presente il signor canonico Lutterotti al signor domino Domenico Albertani, ed esprimersi che questo era denaro delli fondi al Rover dimessi al Filippi e signor Domenico Marcabruni e perciò denaro che dovea rendere frutto alla chiesa, attesi gli aggravi cui erano soggetti quei fondi estratti. A fronte poi di questa memoria si legge scrittovi di carattere del signor canonico Lutterotti: furono francati li troni 350 li 7 aprile 1767. Cercasi perciò chi abbia da rifare la Chiesa di questi troni 350 e del loro prò a ragione del 4 per 100 dal dicembre del 1763 in qua': se cioè il signor arciprete che gli sborsò; oppure abbianvi da concorrere anche gli altri signori capitolari che acconsentirono a quello sborso; ovvero il solo signor canonico Lutterotti che a fronte del debito scrisse di suo proprio carattere la seguita affrancazione. Niuno dirà sicuramente, che se detta affrancazione si

fosse fatta in altre mani che in quelle del signor canonico Lutterotti, sì laconicamente avrebberla annotata: onde devesi presumere che avendo egli annotata l'affrancazione senza esprimere in mano di chi sia realmente seguita nelle proprie di lui mani. Perciò, invocato il nome di Dio con quest'arbitrale dichiarazione, alio non edocto per nobilem ac admirabilem reverendum dominum canonicum Iosephum Lutterotti, lo condanno debitore della Collegiata della somma di capitale dei predetti troni 350 coi suoi affitti in ragione del 4 per 100 dal dicembre del 1763 in poi e così in l'avvenire sino al reinvestimento del capitale medesimo et ita omni Francesco Santoni Arciprete

Arco li 18 dic 1786 qual arbitro
tassa fiorini 9

^a aprile - precedentemente era stato scritto febbraio e poi cassato.

^b la cifra è corretta e risulta di poco chiara lettura.

^c da di in poi integrazione di altra mano.

^d dopo ivi, debbono cassato.

^e nota a margine d'altra mano essendo capitale fruttante e poi frottone il s.

XXII

1795 - 1830, Arco

Memoria della convenzione seguita tra il capitolo d'Arco e il signor Giuseppe Bonati per la fornitura di un nuovo organo nella Collegiata (1731).

Originale cartaceo. A.P.A., Urbario Zannoni, (n. inv. 35), c. 56 r
Documento ascrivibile agli anni dell'Arciprete Pisoni.

Convenzione seguita tra il Capitolo di Arco ed il signor Giuseppe Bonati fonditore d'organi di Desenzano per la fonditura d'un nuovo organo da riporsi nella chiesa Collegiata di Arco, onde dar evasione alla pia mente del fu illustrissimo e reverendissimo signor conte Sigismondo di Arco canonico di Salisburgo e di Augusta, da eseguirsi l'opera colle seguenti condizioni.

1mo - In pagamento di tal'opera dovrà sborsare il Capitolo al signor Bonati fiorini tedeschi 1650 nel tempo.

2do - Si consegnerà allo stesso Bonati lo organo vecchio oltre già ai sudetti fiorini

3zo - Saranno somministrate le cibarie al tempo del mettere in opera l'organo.

Obbligandosi all'incontro il Bonati fabbricatore ad una fattura di perfetta qualità «ed alla prova dell'organo per un anno e con la prospettiva di dodici piedi armonici e di tastadura di tasti cinquanta, ed altra tastadura» come leggesi ampiamente e progressivamente nel documento in rogito Bonora dei 6 settembre 1731 lib.AB pag.154, dove dippiù alla pag.155 leggesi anche la ricevuta Bonati dei 6 novembre 1733.

XXIII

1795-1830, Arco

Memoria delle convenzioni seguite tra il Capitolo e Giacomo Benedetti intagliatore di Desenzano per il cassamento di legno del nuovo organo (1731). Seguono altre notizie relative all'organo.

Originale cartaceo. A.P.A., Urbario Zannoni, c. 56 r
Documento ascrivibile agli anni dell'arciprete Pisoni.

Convenzione seguita tra il Capitolo ed il signor Giacomo Benedetti intagliatore di Desenzano per il cassamento di legno del nuovo organo del fabbricatore Bonati; pagandosi dal Capitolo fiorini 300, somministrando spese cibarie allo stesso Benedetti nei tempi; restando a carico Benedetti tutto il legname. Il tutto leggesi in rogito Bonora dei 7 settembre 1731 lib AB pag. 156 dove alla pagina istessa tergo ritrovasi la ricevuta a saldo Benedetti in data dei 27 febbraio 1733.

NB. Quest'organo col cassamento nell'anno 1733 fu posto sopra la porta della chiesa Collegiata ad oriente; trasportato dopo la riforma, sopra la porta maggiore; servendosi, come vedesi, a sostegno di detto organo - già Bonati - delle sei colone di marmo ch'erano del distrutto altar maggiore dopo la riforma. I pezzi di legno intagliati, ed ora imbiancati, e posti nella facciata dell'orchestra sono li lavorati dal Benedetti e posti da lui stesso in opera nel 1733.

XXIV

1834 giugno 11; giugno 23; luglio 1; ottobre 27, Arco

*Pagamenti vari relativi alla pala realizzata da Domenico Udine
Nani per l'altare di san Bernardino nella Collegiata.*

A.S.C.A., Entrata e spesa dell'altare di S.Bernardino, (n. inv. 20), c. 150

1834 Uscita

18 giugno. Pagai al Signor Pittore Domenico Udine per la Palla che fece nuova per questo Venerabile Altare di san Bernardino in questa Chiesa Col-

legiata trenta nove pezzi francesi d'oro da Venti Franchi l'uno che in moneta di Vienna fanno f. 312
Come da ricevuta n. 2

23 detto. Pagai allo stesso per la capsula e condotta in Arco della palla suddetta fiorini 8 abusivi, che di Vienna fanno f.6.24 come da ricevuta n.3

1 luglio. Pagai a Giò Batta Merighi falegname per una cornice a lustro fino fatta per l'altare di San Bernardino suddetto f.5 abusivi, che di Vienna fanno f.4 come da sua ricevuta n.4

27 ottobre. Pagai a Giuseppe Zeni di Arco vetturale per un nolo a Rovereto per ricondurre il signor Pittore Udine quando venne in Arco colla nuova palla di san Bernardino, come da ordine del signor Podestà, e ricevuta N°5 f. 3

10 dicembre. Legati a Giovanni Giuliani d'Arco, per aver travagliato per la palla di San Bernardino, come da sua ricevuta N.6 f. 25.

XXV

1834 giugno 18, Rovereto

Domenico Udine Nani attesta d'aver ricevuto dal procuratore della Cappella di S. Bernardino 39 napolitani d'oro per il pagamento del quadro da lui eseguito.

Originale cartaceo. A.S.C.A., Atti dell'Altare di S. Bernardino, Atti sciolti

Ill.mo Signore procuratore colendissimo. Mi faccio in dovere di partecipare aver io da Vostra Signoria illustrissima qual procuratore della Cappella di San Bernardino nella venerabile Chiesa Collegiata della città d'Arco, ricevuto napolitani d'oro numero trentanove, di fiorini abusivi dieci l'uno, a pieno e compiuto pagamento del

quadro da me fatto per la suddetta Cappella; ed augurandomi nuove occasioni di poterla servire si compiaccia ricevere i miei più distinti ringraziamenti, e con tutta la stima ossequiosamente mi protesto

Di Vostra Signoria illustrissima
Rovereto adì 18 Giugno 1834

umilissimo, devotissimo. obbligatissimo servo

Domenico Udine Nani

XXVI

1834 giugno 23, Rovereto

Domenico Udine Nani attesta d'aver ricevuto da Giuseppe de Althammer, procuratore della cappella di san Bernardino della Collegiata di Arco, fiorini otto per rimborso spese per la cassa dove fu collocato il quadro di S. Bernardino e per il suo trasporto da Rovereto ad Arco. Unisce le ricevute del falegname e del nolo del cavallo.

Originale cartaceo. A.S.C.A., Atti dell'Altare di S. Bernardino, Atti sciolti

Rovereto adì 23 giugno 1834

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto dall'Ill.mo Signore Giuseppe de Althammer procuratore della Cappella di San Bernardino della Venerabile Chiesa Collegiata della Città d'Arco fiorini otto abusivi per rimborso delle spese fatte per la cassa dove fu collocato il quadro di San Bernardino, e del trasporto del medesimo fino in Arco, come appare dalle qui annesse ricevute, delle quali cose fui incaricato dall'Illustrissimo Signore Podestà Luigi Gaetano Marcabruni. Ed in fede mano propria. Dico abusivi f.8
Domenico Udine Nani

Rovereto lì 16 maggio 1834

Io sottoscritto ho ricevuto dal Signor Domenico Udine fiorini abusivi quattro, carantani quaranta, per una cassa la quale servir devo per collocarvi un quadro. Ed in fede mano propria dico abusivi f. 4, carantani 40.
Angelo Daldeparelli falegname

Rovereto adì 22 maggio 1834

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto dal Signor Domenico Udine Nani fiorini tre, carantani venti abusivi per nolo di cavallo, e giornata all'uomo, che servì al trasporto di un quadro nella Città di Arco. Ed in fede mi sottoscrivo di propria mano, e dico abusivi f.3.20.

Domenico Cornali

XXVII

1867 novembre 14, Innsbruck

Lettera di Albert Neuhauser fondatore e direttore della Tiroler Glasmalerei all'arciprete Degara alla quale è unito il conto della fattura e messa in opera di una finestra per la chiesa di Arco

Originale cartaceo. A.P.A., Collegiata, (n. inv. 39)

Innsbruck, den 14 novembre 1867

Vostra reverenza Illustre Signore Arciprete!

Secondo il di Lei desiderio Gliene spedisco il conto della fenestra fattale per la chiesa in Arco, se non che delle spranghe di ferro e della metà delle spese, con le quali la finestra fu messa in opera cio che corrisponde appunto alla di Lei offerta fatta nella pregiata Sua dei 6 agosto.

Non potei fare la Sua Volunta, di non addebitarle l'ultima spesa.

Credo che non sia giusto, se Ella per la ragione, che l'uomo che era mandato ad Arco non sapeva la lingua italiana vuole sottrarre le spese che io ho fatto per il viaggio e pel lavoro pel quale ho soltanto calcolato la metà.

L'interprete era in pari tempo un muratore e ha lavorato tutto il giorno per la chiesa. In caso Lei potrebbe al più addebitarmi un 1/2 o 3/4 di un giorno del suo lavoro o forse^b ancora quella parte, che Ella gli ha dovuto pagare di più per l'interpretazione.

Ho l'onore, di essere con ogni stima vostro devoto umilissimo servo Albert Neuhauser.

^a così nel testo

^b così nel testo

XXVIII

1882 luglio 4, Innsbruck

Lettera del dottor Albert Jele direttore della Tirole Glasmalerei und Cathedralenglashütte Neuhauser in cui si invia il preventivo per l'esecuzione di otto finestre semicirculari e della finestra della facciata della Collegiata.

Originale cartaceo, carta intestata della Glasmalerei. A.P.A., Collegiata, (n. inv. 39)

Innsbruck il 4 giugno 1882

Preventivo

La sottoscritta fabbrica offre l'esecuzione delle 8 finestre semicirculari per la chiesa di Arco, misuranti circa piedi 15.7 al prezzo ristrettissimo di fiorini 270 per ciascuno.

La maniera d' esecuzione si può vedere dallo schizzo qui accluso: uno stemma applicato sul un ornato romano, sul fondo chiarissimo e contornato d'una bordura più vivace in diversi colori.

Il secondo progetto figura la finestra della facciata in dimensione in circa di piedi 12 e 16, ornata d'una croce ricca coll'Agnus Dei e coi simboli degli Evangelisti anche sul fondo chiaro e contornato d'una bordura colorata.

In quanto al materiale che s'impiega in tale lavoro si acchiudono qui mostre di vetri cathedrali, prodotti della nostra vetreria per fare vedere la grossezza, la mezza trasparenza di questi vetri veramente monumentali. Si intende, che la doppia grossezza prevede anche la ligatura egualmente solida.

La finestra della facciata vogliamo offrirla al medesimo prezzo di fiorini 270, come le sudette semicirculari, sempre proposto che le misure consegnateci siano giuste. In questo prezzo è compreso pure l'imballaggio, il trasporto fino a Trento, tutti i ferrami occorrevoli, la messa in opera, in quanto riguarda il lavoro del vetraio, che ordineremo dal nostro stabilimento.

Il pagamento dovrebbe esser effettuato così: 1000 fiorini all'atto della messa in opera; il saldo rimanente: vale a dire fior. 1430 in rate annuali di fior. 200 almeno per ogni anno, comprendendo sempre 5% di interessi per la rimanenza debito.

Nella speranza che l'esecuzione di queste finestre colorate sia stabilita, ella verrà degna della nobile chiesa, non meno della fama di nostro stabilimento.

Con distinta stima mi assegno dr. A. Jele Direttore della TIROLER^a GLAS-
MALEREI & KATHEDRALENGLASHÜTTE
NEUHAUSER, DR. JELE & C^o INNS-
BRUCK, U. WIEN, VI MAGDALENEN-
STR. 29

Al nobile e onorevole signor Podestà della città di Arco

1 lettera

2 schizzi

Mostre di vetri cathedrali

^a tale scritta compare sul timbro

XXIX

1885 maggio 11, Vienna

Eugen Piret^a, generale di cavalleria, capo supremo dell'Economato aulico dell'arciduca Alberto, notifica all'arciprete di Arco P.Bartolomeo Arvedi che l'arciduca ha concesso, come da lui richiesto, di destinare la somma di 270 fiorini (che vengono inviati in allegato) per la realizzazione di una vetrata per la Collegiata.

Originale cartaceo. A.P.A., Collegiata, (n. inv. 39)

Euer Hochwürden!

Uiber das Ansuchen vom 27. April und 5. Mai dieses Jahr haben Seine Kaiserliche Königliche Hoheit der durchlauchtigste Herr Feldmarschall Erzherzog Albrecht für die Collegial-Kirche in Arco das gewünschte Fenster nach dem Entwurfe mit dem Erzherzoglichen Wappen ausnahmsweise gnädigst genehmigt und beehre ich mich hierneben die angeforderte Summe per 270 fl. (: Zwei Hundert Siebzig Gulden:) zu diesem Zwecke Euer Hochwürden zur weiteren Verfügung zu stellen.

Für die Fabrik Neuhauser in Innsbruck folgt hier ein Abdruck des Erzherzoglichen Siegels, damit dieselbe hiernach das Erzherzogliche Wappen zeichnen könne.

Wien am 11.Mai 1885
Der Obersthofmeister
Piret GdC

Hochwürden den Herrn Erzpriester
und Dechant
P: Bart: Arvedi in Arco

^a *Eugen von Piret, generale di cavalleria partecipò con l'arciduca Alberto alla campagna militare del 1866. Più volte decorato, fu accanto all'arciduca per trent'anni.*

Dopo la morte di questo, fu insignito dall'imperatore Francesco Giuseppe della Gran Croce dell'Ordine di S.Stefano (v. Dunker, Feldmarschall Erberzog Albrecht, Wien und Prag, 1877, p.234).

Vostra Signoria reverenda!

Relativamente all'inchiesta del 27 aprile e 5 maggio a.c. S.I.R.A. l'illustrissimo Signor Maresciallo Arciduca Alberto ha graziosamente concesso in via eccezionale la desiderata finestra secondo il disegno con lo stemma arciducale per la Chiesa Collegiata in Arco e mi onoro di inviare in allegato la somma richiesta per 270 fiorini (Duecentosettanta fiorini), allo scopo di metterla a disposizione di Vossignoria reverenda.

Per la ditta Neuhauser a Innsbruck segue una copia del sigillo arciducale, affinché la medesima possa disegnare tramite questo lo stemma arciducale.

Vienna, li 11 maggio 1885
Il caposupremo dell'Economato aulico
Piret generale di cavalleria

Alla signoria reverenda del Signor Arciprete e Decano
P.Bartolomeo Arvedi ad Arco.

XXX

1890 gennaio 9, Innsbruck.

Lettera di Albert Jele a Mons. Chini in cui lo informa sul suo stato di salute e gli annuncia di aver modificato in difetto il prezzo delle vetrate della navata.

Originale cartaceo, carta intestata della Glasmalerei. A.P.A., Collegiata, (n. inv. 39)

Innsbruck, 9 gennaio 1890

Monsignore!

La Sua benevolenza e amicizia verso me era motivo bastante, per non dire il primo di soddisfare al Suo desiderio per una mia visita promessale già alcune volte, l'ultima pel Dicembre.

Ma il mio stato di salute vacillante quasi sempre, solido giammai, mi inquietò e più ancora la mia moglie, cosicché il nostro Signore Dilitz delegossi da sostituirmi a Arco. Ed ecco, appena egli era partito, che l'Influenza mi sorprende e mi tormenti^a con febbri ogni mattina per 17 giorni, accompagnata da altre indisposizioni dispiacevoli. Finalmente dopo un Natale triste e pieno di dolori Iddio misericordiosissimo ebbe misericordia col povero direttore della Tyroler Glasmalerei ben conoscente, che gli affari da regolare al fine dell'anno non si possa differire ad Calendas grecas.

Mi sento un uomo nuovo o almeno ricoverato nel nuovo anno e pronto come sempre condurre in carretto.

Aggredisca Monsignore prima di tutto i ringraziamenti sinceri da Signo Dilitz insieme da noi per l'amorevole ospitalità, che Ella gli provò colla Sua benevolenza ingenita.

Comprendo da Lui che siano ordi-

nate adesso tutte le otto lunette ornamentali della nave cogli occhi di sopra, quattro di cui da ornarsi col stemma dei donatori, uno coll'emblema del Nome di Gesù, tre restino aperte, se non si trovino fratanto nobili donatori.

La disposizione degli occhi cambia la cartouche in legatura geometrica più semplice (motivo di stella ect.) a richi tinti e colori, inoltre sono richieste quattro sportelle negli stessi.

In conseguenza di questo posso e voglio ridurre il prezzo totale di fior.3280 fissato nella mia di 16 Ottobre 1888 per queste finestre E in fior.2900 senza sportelle, che non erano comprese.

La distribuzione sarebbe in circa fior.380 per A' e fior. 333 pr^a B' coll'occhio corrispondente.

Essendo questo il nostro prezzo ristrettissimo, valente alle condizioni spiegate nella mia di 16 Ottobre 1888 chiaramente, vorrei regolare il conto per le 4 sportelle in questione in tal modo, che Monsignore a conto della fabbrica o degli donatori provveda pel mantenimento dei nostri 2 vetrai a Arco, stando a nostro carico le spese di viaggio e il solario. Non dubito, che questa proposizione Le sia conveniente.

Finalmente pregerei^b di procurarci quanto prima i due stemmi, che ci mancano fin adesso.

I disegni vengono regolati e redotti a un Renaissance più puro e antico.

Aggredisca Monsignore le professione della distinta stima. devotissimo

Dr. A. Jele direttore^d TIROLER (c) GLASMALEREI & CATHEDRALENGLASHÜTTE NEUHAUSER, DR. JELE & C^o INNSBRUCK U. WIEN, VI MAGDALENENSTR. 29.

Monsignore Dr. Chini Arciprete a Arco.

^a così nel testo

^b così nel testo

^c Da Tiroler in poi: scritta impressa su timbro.

XXXI

1890 febbraio 27, Innsbruck

Lettera di Albert Jele a mons. Chini nella quale lamenta la poca chiarezza dei sigilli dell'arciduca Alberto e della granduchessa Maria Antonietta di Toscana. Gli dà inoltre notizie sulla prosecuzione delle vetrate.

Originale cartaceo, carta intestata della Tiroler Glasmalerei. A.P.A., Collegiata, (n. inv. 39).

Innsbruck 27 febbraio 1890

Monsignore!

Non la piccolezza ma la mancanza di chiarezza nei sigilli Toscana-Sicilia da combinarsi in un dobbio^a stemma rende quasi impossibile a nostro artista araldico di dedurne le figure esatte pel gran stemma di vetro. Il maggiore sigillo dell'Archiduca Alberto non si trova in stato migliore, anzi sembra liquefatto per l'influenza del sole equatoriale di Arco da tre anni.

Dunque procureremo questi stemmi ritratti più distintamente da Vienna, essendo sempre una cosa molto delicata di spagliarsene^b anche in piccolezze. Lo stemma del signor Filosi abbiamo ottenuti dal cavaliere de Graf e avendone fatto una copia restituito al medesimo signore.

La sua opera avanza a grandi passi come lo chiedono finestrone tanto larghi e spero che ne otterremo un successo completo.

In quanto la mia visita a Arco si farà in occasione della mia gita per Roma a Pasqua, non sapendo persolverai le piccole escursioni nel Tirolo con nostro architetto Schmid andando o ritornando.

Poco inanzi sono obbligato a far una visita alla nostra filiale a Vienna, combinata con brevi escursioni per Brünn e Prague.

Questo è il mio destino derivante dai doveri della casa.

Ringraziando con complimenti affezionati dalla mia signora, dai signori Ridelli e Dilitz me e la nostra firma raccomando come sempre alla Sua amicizia preziosissima obbligatissimo dr. A. Jele direttore della TIROLER GLASMALEREI & CATHEDRALENGLASHÜTTE NEUHAUSER, DR. JELE, & C^o INNSBRUCK U. WIEN MAGDALENENSTR. 29.

Monsignore dottor Chini arciprete di Arco

^a così nel testo

^b così nel testo

XXXII

1895 febbraio 18, Arco

Atto di morte di S.A.I.R. l'arciduca Alberto d'Asburgo redatto da mons. Giovanni Maria Chini.

Originale cartaceo. A.P.A., Morti, 1887-1895, vol.X, c. 360

febbraio 18 ore una pom. Arco villa Arciducal anni 78

Malattia e qualità della morte: infiammazione (Lungenentzündung) di

Edoardo Cavalier Hübl de Stollenbach I.R. Medico d'Armata addetto al servizio personale di S.A.I.R. l'arciduca.

Sua Altezza Imperiale e Reale il Serenissimo Signor Arciduca Alberto d'Austria-Lorena nato in Vienna ai 3 agosto 1817 dall'Arciduca Carlo fratello dell'Imp.Francesco I e dalla Principessa Enrichetta di Nassau Weilburg, dall'anno 1851 al 1860 comandante del III Esercito e Comandante civile e militare nel Regno d'Ungheria, Ispettore generale dell'Esercito, Maresciallo di campo e Presidente del Consiglio di Maresciallato, Maresciallo dell'Impero Germanico, vincitore glorioso della battaglia di Custozza verso l'anno 1870 incominciò a frequentare più di sovente questa città del quale si mostrava particolarmente innamorato. Avendo poi comperato dall'Istituto della Provvidenza lo stabile fuori di porta Scaria, che questi aveva ereditato dai Conti, lo convertiva in una villa deliziosa e Principesca.

Promosse in mille modi il vantaggio materiale, religioso e morale della città e del contado colle sue innumerevoli beneficenze, cogli specchiatissimi suoi buoni esempi, colla sua autorità. Due volte all'anno ordinariamente per qualche mese faceva qui la sua dimora per ristorarsi dalle fatiche. In quest'autunno giungeva ai 24 di ottobre assai impensierito per le nuove leggi ecclesiastiche dell'Ungheria per impedire le sanzioni della quali secondo i desideri del S.Padre fece quanto gli era possibile. A quell'afflizione s'aggiungeva la morte di S.M. Francesco II di Napoli così edificante. E da quel momento egli, che era stato sempre buono, si diede più che mai a pensare alla morte ed all'eternità.

Volle fare una minuta e lunga confessione al proprio direttore R. Tapai-

ner di Merano, ricevette alcune volte la s.Comunione. Da diversi incomodi s'era abbastanza rimesso, quando nella Domenica di Settuagesima 10. cor., essendo l'invernata stravagante e rigida oltre il consueto, si manifestò in Lui un'infiemmazione di petto, che andò sempre più aggravandosi. Venerdì sera 15 cor. in Collegiata s'incominciava un triduo solenne per la sua guarigione, pregavano anche le Comunità Religiose, pregava il popolo. Sabato sera verso le 5 12 domandò Egli stesso i Sacramenti.

Il Viatico è stato portato solennemente dall'Arciprete col Capitolo e col clero e gran popolo dalla Collegiata alla Villa, quivi consegnato al R.D. Luigi Galli, dal quale volle prima ancora una volta riconciliarsi. Poi ordinò che fossero presenti tutti i numerosi suoi famigliari per dar loro un buon esempio, domandò subito l'olio santo e la benedizione papale coll'indulgenza plenaria. Domenica a mezzodì arrivava il signor D. Tapainer da Merano, col quale volle intrattenersi dell'anima sua. Lunedì 18 cor. dalle 10 antim. fino al-

l'ultimo respiro, benché agonizzante, assistito dal predetto, in pieni sentimenti, rendeva l'anima sua al Signore. Il lutto è universale, sincero, grandissimo. Oggi 20 febbraio sarà imbalsamato, domani esposto in cappella ardente nella sua Villa al pubblico, e la sera dopo la notte, fatta una prima assoluzione, la salma partirà per Vienna, ove saranno i funerali solenni e la tumulazione.

Beatus qui intellegit super egenum et pauperem, in die mala liberabit eum Dominus!

BIBLIOGRAFIA

1673

Michel'Angelo Mariani, *Trento con il Sacro Concilio et altri notabili*, libri tre. A cura di A. CHEMELLI, 1989 Trento.

1781

G. MARCABRUNI - J. BALDESSARI, *Difese e ragioni dei canonici della Collegiata di Arco*, Arco.

1783

F. SANTONI, *Codice Autentico e Cronologico d'anni seicento di documenti spettanti alla Collegiata d'Arco scoperti con molta fatica, e industria negli anni 1776, 1777, 1778, 1779, 1780 dal di lei arciprete Don Francesco Santoni*, Trento.

F. SANTONI, *dell'Ospitali dei Battuti d'Arco, Notizie storiche dedicate agli Amatori della Umanità*, s.d..
F. SANTONI, *Dell'origine, varie specie e forma dell'antico governo delle chiese parrocchiali e delle collegiate, Libri due. Della collegiata di Arco, Libri tre*, Mo-nauni, Trento.

1879

J. SCHREIBER, *Arco am Garda - See als klimatischer Winter-Curort*, (Braumüller's Bade-Bibliothek n. 22), Wien.

1883

G. VON KOTTOWITZ, *Der Klimatische Winter-Kurort Arco in Südtirol*, (Braumüller's Bade-Bibliothek n. 22), Wien.

1890

O. BRENTARI, *Guida del Trentino, Trentino Occiden-tale*, ristampa anastatica, Bologna 1971.

H. NOE, *Arco und Umgebung*, Salzburg.

1894

C. STROMPEN, *Die Tiroler Glasmalerei 1886-1893*, Innsbruck.

1895

G.M. CHINI, *In morte di S.A.I.R. il serenissimo Signor Arciduca Alberto d'Austria. Discorso sacro al popolo di Arco per la Domenica di Quinquagesima 24 feb-braio 1895 nella insigne Collegiata di Arco, «Statuto della Collegiata e Parochiale di S. Maria»*, Arco.

G.M. CHINI, *Statuto della Chiesa Collegiata e Pa-rochiale di S. Maria in Arco per la prima volta pubbli-cato nel Centenario dell'Arciprete Francesco Santoni*, Arco.

1896

G.M. CHINI, *Il Santuario della Madonna in Laghel presso Arco e la sua via Crucis*, Arco.

1897

C. VON DUNCKER, *Feldmarschall Erzherzog Al-brecht*, Wien und Praga.

1899

J.E. EMMER, *Feldmarschall Erzherzog Albrecht*, Salz-burg.

1900

A. STEFANI, *Documenti e memorie intorno alla chie-sa arcipretale di San Marco in Rovereto ed il voto dei 5 agosto, Rovereto*, ed. anastatica.

1904

M. BERTINI, *Dono cospicuo a questa venerabile chie-sa di S. Giovanni Battista*, in «La voce cattolica» Trento, 22.10.1904.

1909

T. POSTINGHER, *Un'Opera d'Arte di Andrea Pozzo in*

«Atti dell'Accademia degli Agiati, Rovereto.

1911

K. ZIMMETER, *Die Tiroler Glasmalerei und Mosai-kanstalt in Innsbruck*, Innsbruck.

1912

S. WEBER, *I maestri comacini nelle valli del Trentino*, in «Rivista Tridentina», anno XII n. 1, pp. 1-21.

1913

V. CASAGRANDE, *Catalogo del Museo Diocesano di Trento*, Trento.

1921

Descriptio Dioceseos et Cleri Tridentini, Trento.

1922-1928

M. ROSENBERG, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, 4 voll., Frankfurt am Main - Berlin.

1926

S. UNTERGASSER, *Contributo allo studio dei mate-riali da costruzione della Provincia di Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Naturali», n. 2, pp. 97 - 104.

1927

A. BALDESSARI, *Spigolature della storia di Arco*, Arco.

1930

AA.VV. *La Valle Trompia*, Brescia.

1931

G. FORCHELLI, «La pieve rurale», Roma.

A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezia nella guerra mondiale MCMXV - MCMXVIII*, Venezia, anno X quad. LXVIII.

1933

EMILIO CAMPANA, *Maria nel culto cattolico*, Torino-Roma, Marietti.

G. PISCAL FRASCHINI, *Una preziosa opera di orefice-ria della Collegiata di Arco*, in «Trentino», IX, otto-bre, pp. 395 - 398.

S. WEBER, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, Trento.

1935

G. PISCAL FRASCHINI, *Appunti sulla scultura in le-gno nelle Giudicarie*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XVI n. 1, pp. 325.

G. PISCAL FRASCHINI, *La chiesa di Caneve in Arco*, in «Trentino», XI n. 6, p. 356.

1936

E. VON ARETIN, *Die Geschichte der Grafen und Her-ren von Arco*. Manoscritto inedito in possesso dei Conti d'Arco.

1939

B. ARTUSO, *La Venerabile Madre Maria Arcangela Biondini*, Vicenza.

E. VON ARETIN, *Dall'occupazione di Arco, eseguito dall'Arciduca Ferdinando nel 1579 alla sottomissione della contea al Signore del Tirolo (1614)*, in «Studio Trentini di Scienze Storiche» 2°, pp. 3-28.

1941

N. RASMO, *Murari di Badia nel Trentino*, in «Atesia Augusta», III n. 1, pp. 23 - 24.

1943

N. RASMO, *Gli scultori Benedetti e Domenico Molin*, in «Archivio per l'Alto Adige», XXXVIII, pp. 21-105.

1950

M. PIERI, *I marmi d'Italia, graniti e pietre ornamenta-li*, Milano.

1951

N. RASMO, *Giovanni Battista Lampi (1751-1830)*,

Catalogo della mostra, Trento.

1953

F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze.
L. TOMASI, *Cave di pietra e marmi della regione*, in «Natura Alpina», n. 3, pp. 15 - 22.

1954

C. BARONI, *Scultura gotica lombarda*, Milano.

1957

E. BLEICHINGER, *Der Salzburger Hofmaler Jacob Zanussi (1679-1742)*, in Mittheilungen D. Gesell-schaft für Salzburger Landeskunde, 97 Band.
N. RASMO, *Giambattista Lampi pittore*, Trento.
LOUIS REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Pa-riis, Presses Universitaires de France.

1959

B. WALDSTEIN-WARTENBERG, *Die Grundherrschaft der Herren von Arco bis zu ihrer Erhebung zur Graf-schaft im Jahr 1413*, in «Mittheilungen des Oesterrei-chischen Staatsarchivs» 12, pp. 1-73.

1960

C. AVI, *Cave di oggi e di ieri nella zona di Arco*, in «Natura Alpina», n. 2, pp. 52 - 56.

G. RILL, *Prosper Graf von Arco Kaiserlicher Orator beim H. Stube 1560-1572*, in «Mittheilungen des Oesterreichischen Staatsarchivs» 13, pp. 1-106.

1961

Dizionario biografico degli Italiani 3, Roma, pp. 787-797.

B. WALDSTEIN-WARTENBERG, *Das Privileg König Philipps von Arco*, pp. 447-464.

M. WEINGARTNER, (a cura di), *Gold und Silber. Kunstschatze aus Tirol*, Innsbruck.

1962

CARLO DEL BRAVO, *Francesco Morone* in «Parago-ne», pp. 3-23.

B. PASSAMANI, *Saggio inventariale della Collegiata di Arco*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLI, pp. 229 - 255.

1963

B. PASSAMANI, *Saggio inventariale della Collegiata di Arco*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLII, pp. 38 - 45.

1964

A.A.V.V., *La Madonna delle Grazie*, Trento.

E. ARSLAN (a cura di), *Arte e artisti dei laghi lombar-di. II Gli stuccatori dal Barocco al Rococò*, Como, pp. 3 - 91.

A. GUELFI CAMAIANI, *Famiglie nobili del Trentino*, Genova.

R. LUNELLI, *Organi trentini*, Trento.

B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in «Storia di Brescia», III, Brescia, Morcelliana.

B. PASSAMANI, *Saggio inventariale della Collegiata di Arco*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLIII, pp. 41-56.

1965

M.T. CUPPINI, *La pittura e la scultura in Verona al tempo di Dante*, in «Dante a Verona», Verona, pp. 175-193.

1966

M. GREGORI, *Gli stili in Italia*, Firenze.

Elite, Storia universale dell'Arte, L'Ottocento vol. I, Milano.

1967

A. GORFER, *Guida dei Castelli del Trentino*, Trento, 2.

B. PASSAMANI, *Schede di scultura trentina dei secoli XV e XVI*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLVI n. 2, pp. 117-133.
 Grande Dizionario Enciclopedico UTET, Torino.
1969
 B. PASSAMANI, *Fatti e Monumenti Artistici del Sommalago*, in «A.A.V.V., Il lago di Garda. Storia di una Comunità lacuale», I, Atti del Congresso Internazionale promosso dall'Ateneo di Salò. Salò.
1968
 H. KREISEL, *Die Kunst des deutschen Möbels*, München.
1970
 C. SOMEDA de MARCO, *Il duomo di Udine*, Udine.
1971
 G. MARIACHER, *L'oreficeria sacra veneziana dal XVII al XIX secolo*, in H. R. HAHNLOSER, *Il tesoro di S. Marco*, Firenze vol. II, parte VI.
 B. WALDSTEIN-WARTENBERG, *Geschichte der Herren und Grafen von Arco*, «Schlern-Schriften», nr. 259, Innsbruck-München.
1972
 PAOLO DAL POGGETTO, 1972a, *La decorazione pittorica della chiesa dell'Inviolata a Riva del Garda e Martino Teofilo Polacco*, *Antichità Viva*, 5, pp. 8-20.
 PAOLO DAL POGGETTO, 1972b, *Pietro Ricchi a Riva del Garda*, *Antichità Viva*, 6, pp. 16-33.
1974
 D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano.
 LICISCO MAGAGNATO, *Giovanbattista Rovedata in Cinquant'anni di pittura veronese (1580-1630)*, Verona, pp. 97-99.
1975
 R. BONITO FANELLI (a cura di) *Il museo del tessuto a Prato. La donazione Bertini*, Firenze.
 M.G. GRASSI, *Gli arredi lignei e l'intaglio negli edifici religiosi di Mantova e del mantovano*, in «Arte Lombarda», nn. 42/43, pp. 97 - 112.
 M. MAGNI, *Per Stefano Salterio scultore comasco del Settecento*, in «Arte Lombarda», nn. 42/43, pp. 154 - 163.
 G. PERNA - G. AGNOLI, *Marmi, pietre ornamentali e materiali da costruzione nel Trentino Alto Adige*, in «Economia Trentina», n. 2, pp. 9 - 32.
 F. TARDY, *Les poinçons de Garantie internationaux pour l'argent*, Paris, I ed. Paris 1942.
1977
 G.B. EMERT, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze rist. an. dell'ed. del 1939.
 N. RASMO, *Die Mode als Wegweiser für die Datierung von Kunstwerken des 14. Jahrhunderts in Südtirol, in Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*, Wien, pp. 261-274.
 I. ROgger, *Vita, Morte e miracoli del beato Adelpreto (1156-1172), nella narrazione dell'agiografo Bartolomeo da Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LVI/1977, pp. 331-373.
 S. WEBER, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, (ed. a cura di N. RASMO sulla II ed. compiuta in manoscritto nel 1944), Trento.
1978
 GEOAMBIENTE, (a cura di) *Le pietre del Trentino*, dattiloscritto commissionato dalla Provincia Autonoma di Trento in 6 voll., Trento.
 SERGIO MARINELLI, *Francesco Perezzi detto il Fer-*

rarino in «La pittura a Verona tra Sei e Settecento», a cura di L. Magagnato, Verona, pp. 131-132.
 BRUNO PASSAMANI, *Restauro ed acquisizioni 1973-1978*, Trento.
1979
 F. CAVAROCCHI, *Künstler aus dem Valle Isel in Salzburg und Österreich*, in M.G.S.L. - 119, pp. 281-303.
 B. WALDSTEIN-WARTENBERG, *Storia dei Conti d'Arco nel Medioevo*, Roma (trad. dell'edizione tedesca, Innsbruck - München, 1971).
1980
 AA.VV., *Der Kurort - Il mito della città di cura*, Venezia.
 C. ALBERICI, *Il mobile veneto*, Milano.
 N. RASMO, *Dizionario biografico degli artisti atesini*, Bolzano vol. I.
 H. SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529 - 1868*, 3 voll., München.
1981
 R. DEFUSCO, *L'architettura del Cinquecento*, Torino.
 S. COLOMBO, *L'arte del legno e del mobile in Italia*, Busto Arsizio.
 B. HARMANN, *Erzherzog Albrecht die graue Eminenz des Habsburghofes*, festschrift Rudolf Neck, Wien.
 R. MASSA, *Altari marmorei barocchi*, in AA.VV., *Le alternative del Barocco. Architettura e condizione urbana a Brescia nella prima metà del Settecento*, Brescia, pp. 369 - 399.
1982
 A. GONZALES PALACIOS, *Avvio allo studio del mobile italiano in «Storia dell'arte italiana»*, Torino, vol. II parte IV pp. 589 - 635.
 N. RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento.
 G. RILL, *Storia dei Conti d'Arco 1487 - 1614*, Roma.
1983
 E. CHINI, *Dipinti su tela: restauri*, Trento.
 E.M. GUZZO, *Pietro Ricchi a Brescia: proposte e precisazioni*, in *Arte Veneta*, XXXVII, pp. 120-137.
 N. RASMO, *Affreschi e sculture*, Trento.
 D. SCHNEIDER-HENN, *Die Tiroler Glasmalerei im Zeitalter der Weltausstellungen*, in «Antiquitäten Zeitung» n° 16, Monaco.
1984
 AA.VV., *Pievi e parrocchie in Italia* (Atti del VI convegno di Storia della Chiesa in Italia, Firenze 21-25 settembre 1981), Herder, Roma.
 L. GIACOMELLI - P. AMBROGGIO, *Contributo per lo studio della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Riva del Garda*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXIII n. 1, pp. 17 - 77.
 B. HAMANN, *Die Familie Habsburg unter Kaiser Franz Joseph. Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs von der Revolution zur Gründerzeit*, (catalogo della mostra provinciale Niederösterreich, Castello di Grafenegg).
 J. NEUHARDT, *Gold-Silber. Kostbarkeiten aus Salzburg*, Salzburg.
 N. RASMO, *Cristoforo Benedetti architetto e scultore 1675 - 1790*, S. Giovanni Lupatoto.
 L. SANTORUM, *Il cardinale Ludovico Madruzzo e la Visita Pastorale del 1579-81*. Anno Accademico 1984-85. Tesi di laurea, Università di Roma.
 O. ZASTROW, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*, Como.
1985

AA.VV., *Civiltà del legno - Mobili delle collezioni di Palazzo Bianco e del Museo degli Ospedali di San Martino*, Genova.
 M. BOTTERI, *Beni Culturali*, a Riva del Garda. *Dipinti restaurati - Chiesa dell'Inviolata*, Trento.
 UMBERTO ECO, *L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
 R. FESTI, *Bernardo Cles. Iconografia*, Trento.
 E. RAMA - C. RIGONI, (a cura di), *Conoscere per conservare il patrimonio storico - artistico delle chiese di Colognola ai Colli, Colognola ai Colli*.
1986
 U. BAZZOTTI, *Gli argenti della chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta in Sabbioneta*, in «Civiltà Mantovana», n. 13, pp. 133 - 162.
 M. KRISTAN, *Die monumentale Glasmalerei der Romantik, des Historismus und des Jugendstils in Österreich*. Dip., Arbeit Wien.
 C. PALLAVICINO, (a cura di) *Paramenti e arredi sacri nelle contrade di Siena*, Siena.
 R. e K. OETTINGER, *Hofburg*, in J. FELMAYER, K. e R. OETTINGER, E. SCHEICHER, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten*, Wien, pp. 55 - 208.
 P. SPAGNARI - BENIFEI, *Mobilio ecclesiastico, in Apparato liturgico e arredo ecclesiastico nella Riviera spezzina*, Quaderni del Catalogo dei Beni Culturali - N. 5, Regione Liguria, Genova.
 N. RASMO, *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Venezia, 1986², 2 tomi, 1, pp. 92-112.
 R. TURRINI, *Il Castello di Arco*, (notizie storiche, guida ai ruderi, proposte di valorizzazione), in : «Il Sommolago», III, n. 1, pp. 5-38.
1987
 U. BAZZOTTI, *Nota sugli argenti*, in U. BAZZOTTI - I. PAGLIARI (a cura di), *La chiesa della Santissima Trinità in Bozzolo*, Mantova, pp. 185 - 192.
 C. BERTASSI (a cura di), *Cronache Archesi di Stefano Segala*, in «Il Sommolago», IV n. 1 (1821 - 1858), pp. 101-124; n. 2 (1859), pp. 103-120, n. 3 (1860 - 1866), pp. 91 - 108.
 P.C. BORI, *L'interpretazione infinita*, Bologna.
 G. ERICANI, *Catalogo delle sculture lignee in «Proposte e restauri» a cura di S. Marinelli*, Verona, pp. 303-321.
 T. MARIACHER, *La scultura del Cinquecento*, Torino.
 F. MENAPACE, *La chiesa di San Rocco a Chiusele*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXVI (ma ed. 1992), sez. II n. 2, pp. 293-375.
 E. MICH, *Studi sulla pittura trentina del Sei - Settecento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» LXVI sez. II n. 1 pp. 83-147.
 B. MONTEVECCHI - S.V. ROCCA, *Suppellettilie ecclesiastica. Dizionario terminologici* 4, Firenze.
 N. RASMO, *La decorazione pittorica*, in AA.VV., *Castellum Aza*, Trento.
 G.M. RAUZI, *Araldica Tridentina*, Trento.
 F. PONTALTI, *Il Castello di Arco*. Note preliminari sugli esiti dei lavori di restauro e sulla scoperta di un ciclo di affreschi cavallereschi nel Castello, in «Il Sommolago», IV, n. 2 pp. 5-36.
 G. SAMBONET, *Gli argenti milanesi. Maestri, botteghe e punzoni dal XIV al XIX secolo*, Milano.

1988

- A.A.V.V., *La pittura in Italia, il Seicento*, Milano.
 A.A.V.V., *Guido Reni 1575-1642*, Bologna.
 C. ANDREOLLI - M. BOTTERI - D. LEONI, *Materiali per una ricerca sugli architetti, scultori e tagliapietre di Castione, Rovereto*.
 I. BERTAMINI, A. TAMBURINI, S. VIVALDELLI, *L'Ol-tresarca*, Mori.
 L. CALENZANI - E. CORBELLA - R. ZINI, *Manuale dei marmi, pietre graniti*, 3 voll., Milano.
 E. CHINI, *Inediti di Marcello Fogolino e del monogrammist F.V.* in, P. PRODI (a cura di), *Bernardo Clesio e il suo tempo*, II, Roma, pp. 439-445.
 L. de CLES - G. MONDANI, *Stemmi ed imprese del cardinale Bernardo de Cles*, in P. PRODI (a cura di), *Bernardo Clesio e il suo tempo*, II, Roma, pp. 457 - 467, figg. 32 - 46.
 M. COVA, *Il recupero dell'apparato pittorico murale*, in AA.VV., *La chiesa di S. Procolo in Verona. Un recupero ed una restituzione*, Verona, pp. 155-162.
 P. GOI, *Il Seicento e il Settecento*, in P. GOI (a cura di), *La scultura nel Friuli Venezia Giulia II Dal Quattrocento al Novecento*, Pordenone, pp. 133 - 271.
 B. HAMANN, *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, Wien.
 F. LAMERA, *La scultura per la «macchina» d'altare in AA.VV., La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Campomorone (GE), vol. II pp. 102 - 126.
 S. MARINELLI (1987-1988), *La pittura a Verona nel Cinquecento* in «La pittura in Italia. Il Cinquecento», Milano 1987, II ed., pp. 140-148.
 S. MARINELLI (a cura di), *Veronese e Verona*, Verona.
 R. MASSA, *Orafi e argentieri bresciani nei secoli XVIII e XIX*, Brescia.
 R. ORSI LANDINI, *I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti*, Firenze.
 E. PARMA ARMANI - M.C. GALASSI, *Artisti e artigiani del marmo dal Cinquecento al Seicento*, in AA.VV., *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Campomorone (GE), vol. II, pp. 7 - 83.
 G. POZZI-C. LEONARDI, *Scrittrici Mistiche italiane*. H. & M. SCHMIDT, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Roma, Città Nuova Editrice.
 G. STADLER, *Salisburgo e il Trentino*, Trento.
 R. TURRINI, *Santa Innocenza*, in «Il Sommolago», V n. 1, pp. 37-46.
 A.A.V.V.

1989

- A. BACCHI, in «*Imago Ligneae*» a cura di E. Castelnuovo, Trento, pp. 95-99.
 M. BOTTERI, (a cura di), *La chiesa di Santa Maria Assunta a Riva del Garda*, Trento.
 A. COSTA, *La pieve di S. Maria del Borgo*, Olle.
 G. CRISTOFORETTI, *La visita pastorale del cardinale Bernardo Clesio alla diocesi di Trento 1537-8*, Bologna.
 G. DEGLI AVANCINI, *Opere di oreficeria augustana nel Trentino*, in W. BAER - P. FRIED, (a cura di) *Schwaben/Tirol. Historische Beziehungen zwischen Schwaben und Tirol von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Rosenheim, Beiträge pp. 393 - 401; *Katalog. Die Beziehungen zwischen dem Augsburger und*

- Tiroler Goldschmiede handwerk*, pp. 175 - 180.
 D. FLORIS, *Orefici nei documenti rivani*, in M. BOTTERI, (a cura di) *La chiesa di Santa Maria Assunta a Riva del Garda*, Trento, pp. 145 - 149.
 D. FLORIS, *Dal Gotico al Neogotico nell'oreficeria sacra della chiesa di S. Maria Maggiore*, Tesi di laurea, Bologna, Anno Accademico 1988 - 1989.
 L. GIACOMELLI, *L'architettura e gli arredi*, in M. BOTTERI (a cura di), *La chiesa di Santa Maria Assunta a Riva del Garda*, Trento, pp. 33 - 43.
 R. MASSA, *L'oreficeria*, in M. BOTTERI, (a cura di) *La chiesa di Santa Maria Assunta a Riva del Garda*, Trento, pp. 141 - 144.
 E. MICH, *Giovanbattista Rovedata*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1988, II ed. 1989, p. 871-872.
 B. PASSAMANI, *Dal Romanico a Rinascimento in «Imago Ligneae»* a cura di E. Castelnuovo, Trento, pp. 40-65.
 1990
 A.A.V.V., *La pittura in Italia, il Settecento*, Milano.
 M. BELLINA, *Il tessuto serico e il ricamo a Gorizia al tempo dell'Imperatrice Maria Teresa (1740 - 1780)*, Tricesimo (Udine).
 C. BUSS, *Il disegno a meandro nelle sete broccate 1745-1775*, Milano.
 G. MANDEL, *La chiave*, Bergamo.
 P. PAZZI, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana*, Venezia.
 G. RICCADONNA, (a cura di), *Statuti della città di Arco*, Arco.
 1991
 A.A.V.V., *La Pieve e la Collegiata di Santa Maria Assunta di Arco. La storia - Il rilievo - Il restauro*, Calliano.
 L.B. GREGORI, *Il mobile lombardo tra barocco e rococò*, in R. BOSSAGLIA - V. TERRAROLI (a cura di), *Settecento lombardo*, Milano, pp. 475 - 487.
 M. BOTTERI, B. CINELLI, F. MATZOCCA (a cura di), *Giuseppe Craffonova*, Trento.
 A. e G. CAMPETTI - R. CODROICO - D. GOBBI - R. TURRINI, *La Pieve e la Collegiata di Santa Maria Assunta di Arco. La storia - Il rilievo - Il restauro*, Calliano.
 M. COLLARETA, *Forma Fidei. Il significato dello stile negli arredi liturgici*, in E. CASTELNUOVO (a cura di) *Ori e argenti dei Santi. Il tesoro del duomo di Trento*, Trento, pp. 20 - 33.
 G. ERICANI, «*Giovanni Zebellana Intaliador, Leonardo da Verona dipintore*». Una traccia per la scultura ligneae veronese tra Quattrocento e Cinquecento. Verona Illustrata n. 4, pp. 23-39.
 G. DILLON, *Il Parmigianino di Agostino Giusti*, Verona Illustrata n. 4, pp. 51-54.
 L. FORNARI SCHIANCHI (a cura di), «*Per uso del santificare ed adornare*». Gli arredi di Santa Maria della Steccata. Argenti/Tessuti, Parma.
 M. GRAZIOLI (a cura di), *Cronaca di Arco 1771 - 1879*, in «Il Sommolago», Quaderno n. 3.
 P.G. JAEGER, *Francesco II di Borbone. L'ultimo re di Napoli*, Milano 1982.
 D. FUMANERI, *König von Neapel gestorben!*, «I quattro Vicariati e le zone limitrofe», n° 70 (dic. 1991), Trento.
 W. KOEPPE - M. LUPO, *Schede*, in E. CASTELNUOVO (a cura di) *Ori e argenti dei Santi. Il tesoro del*

- duomo di Trento*, Trento, pp. 57 - 237.
 F. MENAPACE, *L'arredo ligneo*, in E. CHINI - F. MENAPACE, (a cura di), *Dalle chiese delle Giudicarie Esteriori. Un esempio di catalogazione*, Trento, pp. 66 - 69.
 V. TERRAROLI, *La scultura del Settecento nella Lombardia orientale*, in V. TERRAROLI - R. BOSSAGLIA (a cura di), *Settecento lombardo*, Milano, pp. 292 - 315.
 1992
 E. COZZI, Verona, in AA.VV., *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano, 2 tomi, II, pp. 303-379.
 G. GANZER, *L'oreficeria del Settecento*, in G. BERGAMINI (a cura di) *Ori e Tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, Milano, pp. 296-331.
 L. MAGNANI, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in E. GAVAZZA - G. ROTONDI TERMINIELLO (a cura di), *Genova nell'età barocca*, Bologna, pp. 291 - 302.
 A. PRANZELORES, *Niccolò d'Arco 1479-1546* (a cura di Graziano Riccadonna: traduzione Luciano Miori), II ed, Trento.
 F. ZULIANI, *Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno: un allestimento cerimoniale per Federico II*, in AA.VV., *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno*, Verona, pp. 11-42.
 E. WIND, *L'eloquenza dei simboli*, Milano.
 Österreichisches Biographisches Lexikon (Ö.B.L.). Österreichische Akademie der Wissenschaften.
 C. VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Wien.
 Enciclopedia Cattolica, Voce «Confraternites».

Archivi

Archivi Consultati: Archivio Storico del Comune di Arco (A.S.C.A.).
 Archivio Parrocchiale Arco (A.P.A.).
 Archivio Tiroler Glassmalerei (A.T.G.).
 Archivio Storico Comune Riva (A.S.C.R.).
 Museo Civico Riva (A.M.C.R.).

Dattiloscritti

Storia della città e del Castello di Arco, traduzione dal Manoscritto latino «De Arcensis Castri Fundatione...» del Prof. Alberto Albertini a cura del Dott. Federico Caproni. Trascritto nei mesi di Aprile-Maggio 1968 da Terroni Giorgia (B.C. Arco).
Storia della Fondazione, trascrizione del Manoscritto B, s.d. (Convento delle Servite, Arco).

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1992
dalla Tipolitografia TEMI - Trento

